كلاسيكيات

السينما التسجيلية

إعداد و تقديم

أمير العمرى



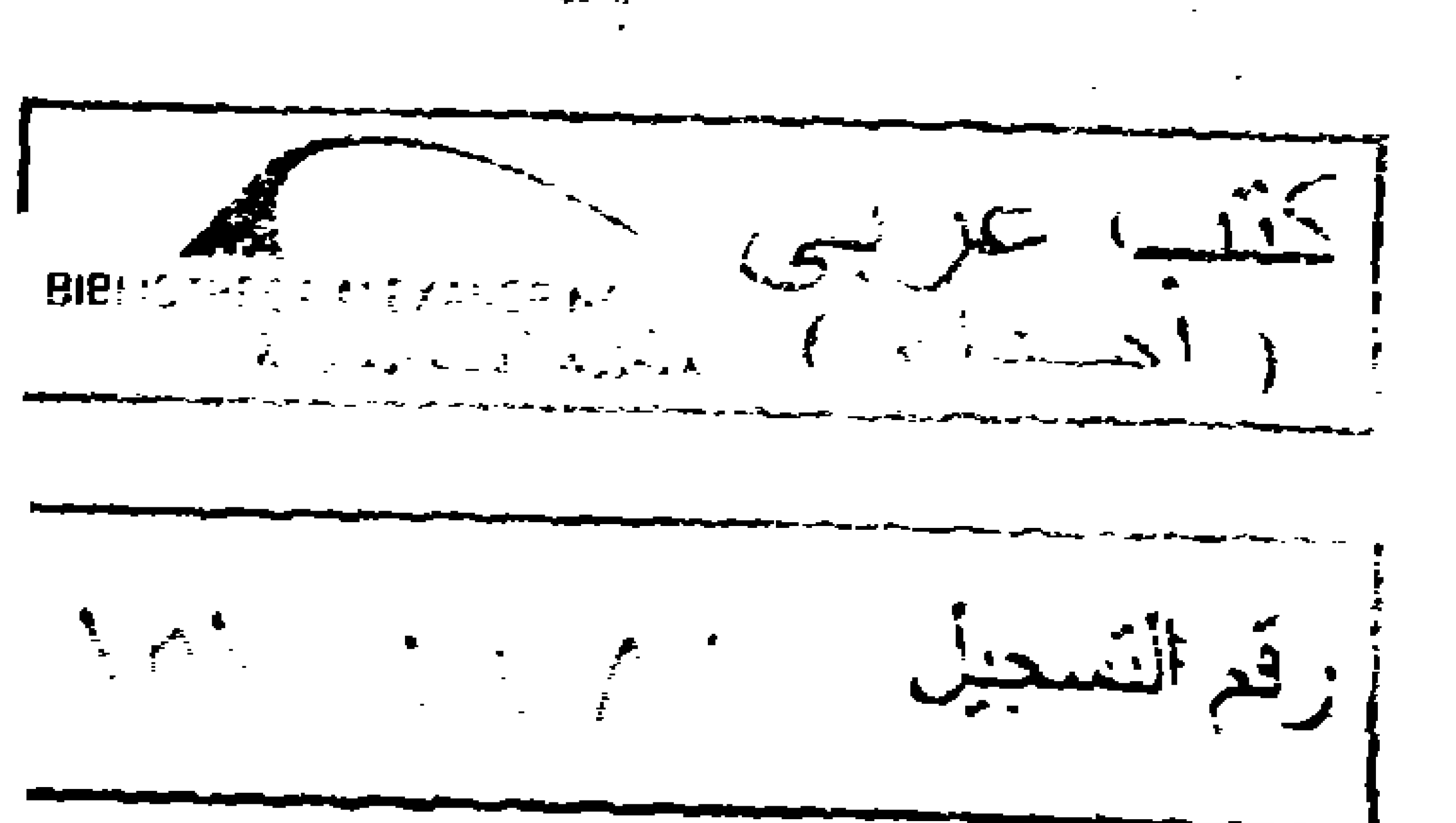
اهداءات ٢٠٠٤
المجلس الأعلى للثقافة

المجلس الأعلى للثقافة

كلاسيكيات السينما التسجيلية

إعداد وتقديم

أمير العمرى





٢٠٠٢

المجلس الأعلى للثقافة

اسم الكتاب : كلاسيكيات السينما التسجيلية

إعداد : أمير العمرى

* الطبعة الأولى القاهرة ٢٠٠٢

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St. Opera House. El Gezira, Cairo

Tel : 7352396 **Fax : 7358084 E- Mail :** asfour @ onebox. com.

تقديم :

السينما التسجيلية والقرن العشرون

أمير العمرى

يمكن القول إنه إذا كان القرن العشرون هو قرن السينما ، فقد كان أولاً وأساسا ، قرن الفيلم التسجيلى ، وإذا كان من الممكن القول إن الرواية (وهى فن القرن التاسع عشر) قد شهدت امتدادها الطبيعى من خلال الفيلم الروائى الطويل ، فإن الفيلم التسجيلى هو شكل جديد قاصر على القرن العشرين ولم يكن له شبيه من قبل ، صحيح أن الفيلم التسجيلى يعتبر على نحو ما ، امتدادا لعالم الأخبار والتقارير الإخبارية الصحفية ، غير أن الفيلم ليس مجرد بديل للخبر أو التقرير الإخبارى بل عالم قائم بذاته ، له مكوناته وعناصره التى تجعله كيانا خاصا يرتبط بأحداث القرن العشرين الصاخبة . ولو لم تظهر السينما الروائية قط ، لظهر الفيلم التسجيلى واتخذ لنفسه عالما مستقلا ، وهو مع ظهور التليفزيون كوسيط جديد ، ارتبط أيضا بالأحداث وتطوراتها الدرامية المذهلة فى القرن العشرين .

لقد شهد القرن الماضى حربين عالميتين وعشرات بل مئات الحروب الأخرى الصغيرة المتفرقة هنا وهناك ، كما شهد الطفرة الكبيرة التى تحققت فى المعلومات والانتقال ووسائل الاتصال والمواصلات ، وساهم كل هذا فى انتقال التأثير من المحلى إلى العالمى ، القرن العشرون هو قرن الثورات والأيدلوجيات والصراع السياسى الضارى ، وسقوط الامبراطوريات القديمة وظهور امبراطوريات أخرى جديدة ، ونمو حركات التحرر فى العالم الثالث ، وظهور التكتلات الاقتصادية الكبرى والشركات المتعددة الجنسيات .

وقد أثرت هذه العناصر كلها على ثقافتها ، وجعلت من الطبيعى أن يظهر الفيلم التسجلى ، لا ليسجل فقط التغيرات المتلاحقة ، بل ليتخذ موقفا منها ويعلن عن رأى

ورؤية صانع الفيلم التسجيلى فيها ، ومن هنا كان الفيلم التسجيلى أيضا أحد الأسلحة الرئيسية فى "الدعاية" السياسية" ، وفى الترويج الاقتصادى للمنجزات والمخترعات الجديدة ، ووسيلة للكشف عما يدور فى قاع المجتمعات الجديدة الساعية إلى التحرر أو إلى الانعتاق الاقتصادى والسياسى .

وهناك أيضا علاقة لا شك فيها بين تسجيل التاريخ وبين السينما التسجيلية ، وإذا كان عمل المؤرخ يختلف بالضرورة عن عمل المخرج السينمائى التسجيلى ، إلا أن هناك ما يجمعهما أيضا ، فالمؤرخ يسجل التاريخ من وجهة نظره ، والسينمائى يسجل الأحداث التاريخية عاكسا رؤيته لها ، وليس هناك فيلم يمكن أن يكون « وثائقياً » تماما إلا إذا لم يكن التعامل مع ما يحتويه من وثائق قد خضع لعملية «المونتاج» السينمائى التى تتم دائما فى الواقع من وجهة نظر محددة .. شخصية .

الوثائقى والتسجيلى والدعائى وغير ذلك ، كلها مصطلحات تعكس مفاهيم متعددة استمر الجدل حولها ولا يزال ، بين الباحثين والمؤرخين ، فهناك من يرى أن الفيلم التسجيلى هو ذلك الذى يكتفى بتسجيل الواقع كما هو ، وهناك من يرى أن التسجيلى يشمل الإبداع أو الابتكار فى التركيب أى تدخل ذوق ونظرة السينمائى فى سياق الفيلم والتأثر بشكل ما على مادته لطرح وجهة نظره ، وهناك من يذهب إلى حد اعتبار الفيلم التسجيلى فيلما دراميا أيضا أى من حق السينمائى التسجيلى إدخال نوع من الدراما عليه دون استخدام الممثلين بالطبع ، بمعنى استخدام الصدامات التى تحدث فى الحياة كالثورات وأعمال التمرد والعنف ، بشكل درامى فى الفيلم التسجيلى ، انطلاقا من الشحنات الدرامية التى تكمن فى هذه الأحداث نفسها.

ولن نشغل أنفسنا هنا باستعراض كل النظريات والتعريفات التى انشغل بها الكثير من المنظرين والنقاد والسينمائيين الرواد فى مجال نظريات الفيلم التسجيلى ، فهذا ليس مجالنا ، ولكننا نود فقط الإشارة إلى أنه حتى فى إطار الاتجاه الواحد داخل الفيلم التسجيلى ، جرى الكثير من الخلافات بين السينمائيين : فعلى حين يعتبر البعض أفلاما تسجيلية معينة أفلاما تعبر عن رؤية وموقف إنسانى متقدم (مثل أفلام يوريس إيفانز مثلا) يجد هؤلاء أنفسهم أفلاما أخرى قد لا تقل تألقا عن أفلام ريفانز،

أفلاما دعائية ، والعبرة هنا بالطبع بالموقف الفكرى للناقد أو المؤرخ وليس بالطبيعة الجمالية للشريط السينمائى نفسه .

سوف نجد هذا التناقض مثلا كامنا فى تناول أفلام السينمائى الروسى ميخائيل روم الذى ارتبط بالنظرية الماركسية والسينما الاشتراكية ، والمخرجة الألمانية لينى ريفنشتال التى ارتبطت الأفلام «التسجيلية» التى صنعتها بأيديولوجية أخرى مناهضة تماما .

وسوف نرى أيضا من خلال الدراسات التى يتضمنها هذا الكتاب كيف أن أسلوب وأعمال سينمائى كبير مثل روبرت فلاهرتى تختلف كلية عن الأفلام التى صنعها سينمائى آخر من روسيا هو دزيجا فيرتوف .

من دزيجا فيرتوف وروبرت فلاهرتى إلى لينى ريفنشتال وميخائيل روم ويوريس إيفانز ، يستعرض هذا الكتاب تطور الفيلم التسجيلى ، من بدايات السينما التسجيلية (التى أصبح فى رأينا من الأفضل أن نطلق عليها «السينما غير الخالية») بدءا من فيرتوف وفيلمه الشهير «الإنسان والكاميرا السينمائية » إلى آخر أفلام المخرج الكبير الراحل يوريس إيفانز «قصة الريح» ، سنتعرف من خلال صفحات هذا الكتاب على التجربة السينمائية لخمسة من كبار السينمائيين فى هذا المجال ، وكيف عبروا فى أعمالهم عن العصر الذى عاشوه وعما شهدوه من أحداث صاخبة .

إن «كلاسيكيات» السينما التسجيلية » يلخص بالضرورة التناقضات والخلافات الفكرية والسياسية والأيدلوجية والجمالية التى سادت القرن الذى ودعناه قبل أقل من عامين ، وهى تجربة تستحق التسجيل من خلال ما يحتويه الكتاب من دراسات ساهم فيها عدد من النقاد والباحثين : هاشم النحاس وحسين بيومى وعرب لطفى وعصام زكريا إلى جانب كاتب هذا التقديم .

ونختتم الكتاب بالدراسة الممتازة التى أعدها الدكتور صبحى شفيق عن الفيلم التسجيلى فى عصر السينما الرقمية ، وفيها يفحص الآليات الجديدة التى ستبعث دون شك ، بروح جديدة إلى الفيلم التسجيلى أو ذلك الذى نعْرفه كذلك ، وربما تمنحه شكلا جديداً بفضل ما يظهر يوما بعد يوم من اختراعات وتطورات تكنولوجية جديدة .



قراءة جديدة

لفيلم قديم

إنسان آران Man of Aran

إخراج : روبرت فلاهيرتى

هاشم النحاس

يمتلئ تاريخ السينما بالأفلام التى حظيت بأهمية خاصة لما حققته من إضافة إبداعية وقت ظهورها ، ولكن بينما يفقد كثير منها بريقه بالنسبة للمشاهد المعاصر ، يظل البعض الآخر محتفظا بهذا البريق أو بعضا منه فى بعض جوانبه ، وهو ما يكشف لنا عن جوهر الإبداع القادر على البقاء وتكمن قيمة أى قراءة جديدة للفيلم القديم فى الكشف عن هذا الإبداع الذى مازال يحتفظ بقيمته وسيظل كذلك ، وهو ما نحاوله فى هذه القراءة لواحد من أهم أفلام فلاهيرتى رائد السينما التسجيلية فى العالم وفيلم من أكثر أفلامه تعبيرا عن شخصيته عُرض عام ١٩٣٤ ومدته ٧٧ ق.

يبدأ فلاهيرتى فيلمه بلوحة يحدد فيها موقع أحداث الفيلم « جزر آران فى غرب أيرلندا » كما تقدم لنا هذه اللوحة وصفًا لطبيعة هذه الجزر التى « لا يوجد بها سوى صخور جرداء» لا ينبت فيها شجر ، ولا تتوفر بها تربة صالحة للزراعة ، وفى الشتاء تهب عليها العواصف وتكاد مياه البحر أن تغمرها . " أما الإنسان الذى يعيش فوق هذه الجزر فهو كما جاء فى هذه اللوحة "يحارب من أجل الحفاظ على وجوده وأهم ما يميزه قدرته "العظيمة فى الاعتماد على النفس " .

والسؤال الذى يتبادر إلى الذهن بعد مشاهدة الفيلم سيتعلق بمدى أهمية هذه المقدمة المكتوبة ، ذلك أن المشاهد بعد عدة نقاط ودون انتظار حتى نهاية الفيلم يمكنه

أن يستنتج على الفور أن هذه المقدمة – فيما عدا الجملة الأولى التى تحدد موقع جزر آران – لا قيمة لها فى الواقع .

فالصور المعروضة كافية بذاتها ، وهى أقوى تعبيرا عما جاء بها سواء فى وصف الطبيعة أو توصيف الإنسان .

وما ينطبق على هذه اللوحة وما جاء بها فى المقدمة ينسحب تقريبا إن لم يكن كله على جميع اللوحات الأخرى التى جاءت داخل الفيلم لتصف بعض الأحوال التى لا تلبث الصور أن تعبر عنها بقوة مثل العبارة التى تكرر أن "الأرض التى يعتمد عليها الإنسان فى آران لزراعة محصوله الأساسى (البطاطا) ، لم تكن تملك حتى التربة الصالحة" . وتحمل اللوحة التالية عبارة : "لقد ظل الإنسان فى أران منذ آلاف السنين يبحث عن مثل هذه الشقوق للحصول منها على التربة " . هل يحتاج المشاهد مثل هذه العبارة وهو يرى هذا الإنسان ومحاولاته المضنية للحصول على كميات ضئيلة من التربة من هذه الشقوق المتدة بين الصخور الوعرة ؟

وإذا كان المشاهد يرى بعينيه الرجال وهم يصارعون سمكة قرش ضخمة يحاولون اصطيادها فوق قاربهم الصغير الذى تعصف به الأمواج ويكاد ينقلب بهم فى الماء بفعل ضربات ذيل السمكة الضخمة ، أقول إذا كان المشاهد يرى ذلك فماذا تضيف إليه عبارة تقرر بأن ما يراه من سمك القرش، هو "أضخم أنواع السمك فى المحيط الأطلنطى إن لم يكن أضخم أنواع السمك فى العالم "؟

إن مثل هذه اللوحات فضلا عن عدم جدواها المعرفية تقريبا ، تعمل على إيقاف تدفق الحدث وانقطاع تيار الشعور لدى المشاهد مما يفقده متعة الاندماج باستمرارية المشاهدة المتصلة .

ومن الغريب أن فلاهيرتى أخرج هذا الفيلم بعد أن تجاوزت السينما مرحلتها الصامتة ، وكان من الممكن له أن يستخدم التعليق – إذا لزم الأمر – بدلا من اللوحات حتى يتجنب توقف الحدث بوجود هذه اللوحات المحشورة بين مشاهده .

ومما قد يصدم المشاهد المعاصر فى الفيلم افتقاد تتابع اللقطات أحيانا إلى سلاسة الانتقال فيما بينها ، بسبب عدم الدقة فى تحديد اللحظة الصحيحة للانتقال من لقطة إلى أخرى ، أو بسبب الانتقال من لقطة عامة إلى لقطة أقل عمومية على نفس المحور دون تغيير الزاوية ، مما ينتج عنه قفزة بصرية تصدم عين المشاهد ، أو بسبب الانتقال الخاطئ بالنسبة لاتجاه الرؤية أو الحركة ، كأن نرى حركة موج البحر على الشاطى تتجه من اليسار إلى اليمين بينما نرى المرأة التى تطل من نافذتها على البحر تتجه بنظرها فى نفس الاتجاه ، والمفروض العكس حفاظا على تصور جغرافية المكان فى ذهن المشاهد وعدم إرباكه .

ومما قد يخالف ذوق المشاهد المعاصر المدة الزمنية التى تستغرقها اللقطة حيث تبدو فى كثير من الحالات أطول مما يجب ، ومن ثم تؤدى إلى تأثير سلبى على إحساس المشاهد بالإيقاع ، وهو ما يؤدى إليه أيضا تكرار بعض اللقطات أو تقسيمها .

من الواضح أن كل هذه المآخذ قاصرة على حرفية المونتاج ، ولما كان المونتاج أحد الجوانب الهامة فى اللقطة السينمائية التى تعبر عن الإبداع الفيلمى ، فلا شك أن هذا القصور يمثل عقبة فى إدراك المشاهد للعمل الإبداعى ، غير أن التأثير السلبى لهذا القصور كان أقل وطأة – فى رأيى – من تأثير قصور آخر فى التعبير السينمائى يتمثل فى الافتقار إلى اللقطة القريبة ، فقد اعتمد فلاهيرتى – أساسا – على اللقطة العامة ، وأحجم عن استخدام اللقطة القريبة إلا فيما ندر ، رغم أن أهمية اللقطة القريبة فى التعبير الفيلمى كان قد تم اكتشافها على يد جريفيث منذ "مولد أمة" ١٩١٤ .

وفى اعتقادى أن قصور فلاهيرتى فى استخدام اللقطة القريبة يرجع أساساً إلى قصور فى تصوره لإمكانيات المونتاج الذى يسمح بتفكيك الموضوع أو الحدث إلى

لقطات متنوعة يمكن إعادة تركيبها معا بالمونتاج وفقا للصورة المتخيلة للموضوع أو الحدث ، ووفقا للتأثير المطلوب . هذا القصور - فى رأيى - وراء الاعتماد على اللقطة العامة ، واللقطة الطويلة التى تصور الحدث كله أو معظمه دون قطع ، ومن ثم دون حاجة ظاهرة للمونتاج رغم أن مفهوم المونتاج - كضرورة تعبيرية كان قد وضح قبل العشرينيات وفى أوائل العشرينيات تم اكتشاف أهميته القصوى فى التعبير الفيلمي على يد المدرسة السوفيتية ، وكان لأيزنشتاين الدور الأكبر فى توضيح قيمته من خلال محاضراته وأفلامه ، وعلى الأخص فى فيلمه «المدرعة بوفمكين » ١٩٢٥ .

* * *

غير أنه رغم ما أصاب الفيلم من قصور على المستوى الحرفى أو على مستوى التعبير الفيلمي، على ما نحو ما بيناه، إلا أن ما قدمه فلاهيرتي من خلال فيلمه ظل يحمل عبق الإبداع ، الذى يتمثل فى اكتشافه لعظمة الإنسان ونبله فى «إنسان آران» واستطاع فلاهيرتي بإمكانياته الفيلمية المتاحة أن يعبر عن رأيه بقوة تسمح بوصوله إلى قلب وذهن المشاهد ، وكان له فى ذلك أسلوبه الخاص الذى ميز فيلمه وأضفى عليه مذاقه الخاص، وارتقى به إلى مستوى الإبداع .

برع فلاهيرتي فى استخدام اللقطة العامة التى اعتمد عليها أساسا فى التعبير عن موضوعه كما سبق ذكره ، ونظرا للاختلاف الواسع فى استخدام هذه اللقطة ، فقد بدت فيما يمكن تقسيمه إلى ثلاثة أحجام : أولها اللقطة العامة جدا ويقدم من خلالها مجموعة رائعة من المناظر الطبيعية الخلوية للبحر ، والجبال وخط الأفق فى النهاية. وثانيها اللقطة العامة ويظهر فيها الإنسان مع جزء من المكان المحيط به على الأرض أو على سطح مياه البحر ، وثالثها اللقطة العامة القريبة ونعنى بها اللقطة التى تصور الإنسان كاملاً فى أوضاعه المختلفة .

وقد أفاد فلاهيرتي من هذه اللقطة بأحجامها المختلفة فى الكشف عن جمال المكان ووحشيته معا وهو ما تسمح به - أكثر من غيرها- اللقطات العامة جدا ، كما

أتاحت هذه اللقطات الكشف عن نوع من العلاقة بين هذه الطبيعة الموحشة والإنسان حين يبدو الإنسان ضئيلا ضائعا وسط مساحاتها الشاسعة فى البر أو فى البحر. وعند الاقتراب نوعا من الإنسان فى اللقطة العامة أو اللقطة العامة القريبة يكشف لنا فلاهيرتى عن جانب آخر من الجوانب التى تحكم هذه العلاقة بين هذا الإنسان والطبيعة ، حيث يبدو الإنسان مسيطرا عليها يحاول تطويعها لإرادته .

وأفاد فلاهيرتى أيضاً من المرتفقات الموجودة بالجزيرة فى تصوير لقطات بزاوية من أعلى ، برع فى تقديم مجموعة منها تبين حدة انحدار هذه المرتفعات مما يؤكد خطورتها ، وتكشف من ناحية أخرى عن علاقة الإنسان - المزدوجة بها حين يبدو ضئيلا تحتها أو قاهرا لمخاطرها بقدرته على تسلقها أو الجلوس دون خوف على حافتها المطلة على البحر لممارسة طريقة من طرق الصيد .

أما حركات الكاميرا فقامت بدورها الوصفى للمكان ، تؤكد بحركتها الرأسية من أسفل إلى أعلى - أو العكس- مدى ارتفاع الأرض الصخرية المطلة على الشاطئ وشدة انحدارها العمودى ، أو تربط بحركتها العرضية بين عنصرين فى المكان لتكشف العلاقة بينهما كما حدث فى اللقطة العرضية من البحر إلى موقع الخيام القريب على الأرض ، هذا بالإضافة إلى دورها فى متابعة حركة الأشخاص من مكان إلى آخر .

واعتماد فلاهيرتى على حركة الكاميرا فى الوصف وفى متابعة الحدث مع تجنب القطع قدر الإمكان ، بالإضافة إلى اعتماده على اللقطة العامة التى تكشف عن الموضوع جملة ، يؤدى بالضرورة إلى تصوير لقطات طويلة ، وهو ما يجعل أسلوبه يحقق ما دعا إليه "بازان" بعد ذلك - بزمن- من الاعتماد على اللقطة الطويلة بدلا من المونتاج حرصا على مصداقية واقعية العرض التى تؤكدها اللقطة الطويلة ، بينما يسمح المونتاج بتجزئ الواقع وإعادة تركيبه مما يتيح إمكانية اختلاق واقع مصنوع من لقطات لا علاقة لها ببعضها فى الأصل . وباعتماد فلاهيرتى على اللقطة العامة والطويلة يحدد أسلوبه ويؤكد مصداقيته فى ارتباطه بالواقع .

يتبين لنا - مما سبق- أن فلاهيرتى يعبر عن أفكاره فى هذا الفيلم من خلال عناصر ثلاثة هى : الطبيعة (برا ، وبحرا) ، والإنسان ، والعلاقة بينهما .

وقد قسم فيلمه إلى فقرات أو فصول ، يكشف فى كل جانب من جوانب هذه العلاقات ، بحيث يعطينا الفيلم فى النهاية صورة واضحة لإنسان أران ووجهة نظر فلاهيرتى فى هذا الإنسان ، وهو ما نحاول مواصلة توضيحه من خلال التحليل التالى.

فى انتظار الصياد :

يقدم الفيلم فى أول مشاهده إحدى شخصياته الرئيسية ، صبى يلهو باصطياد سمكة كابوريا . يحدد المشهد بعض ملامح العلاقة بين الصبى والبحر ، من الواضح هنا أنها علاقة وثام يعبر عنه سلوك الصبى الذى يمكن اعتباره ترفيهيا بتزكية بعض الوقت أو نفعيا بالحصول على سمكة ، ولكن الأهم هو ما يكشفه لنا المشهد عن مهارة هذا الصبى الخاصة وما وراءها من خبرة ما يمكنه من الحصول على هذا الصيد بهذه الطريقة التى تبدو بسيطة بالنسبة له بينما هى مستحيلة بالنسبة لآخرين .

الأم فى البيت تطبخ على نار الحطب ، تهدهد طفلها فى المهد وفى ركن من المكان بضع دجاجات . حركة الكاميرا العرضية من المرأة إلى الدجاج تؤكد وجود الدجاج ملاحقا لها ، وفى ركن آخر يرقد حمل صغير ، من الواضح أن المرأة ترعى هذه الكائنات التى تعيش معها فى نفس المكان إلى جانب رعايتها لطفلها فضلا عن أعمال البيت الأخرى ، ومع حركة الكاميرا أو الانتقال بين اللقطات نرى الحائط والنافذة الضيقة التى تطل منها المرأة ، والأرض الترابية وانعدام الأثاث تقريبًا ، لنستكمل الصورة الظاهرة للمكان ومحتوياته ، وهو ما يكشف لنا عن تدنى الامكانيات المادية المتوفرة للحياة فى هذا المكان ، بقدر ما يكشف عن الوجه الآخر وراء هذا المظهر الذى يشف عن جهد المرأة فى أن تجعل هذه الحياة ممكنة .

وعندما تترك المرأة البيت متجهة نحو البحر ، تلتقى بالصبى ليواصلا التوجه معا نحو نقطة معينة على الشاطئ حيث ينتظران رب العائلة عائداً من البحر مع رجلين آخرين على ظهر قارب صغير. وخلال هذه الرحلة لكل منهما ثم لهما معا ، نتعرف على البيئة المحيطة التى تستعرضها الكاميرا بلقطاتها العامة جدا وبحركتها العرضية

أحيانا مع حركة الأشخاص أو بدونها. تكشف هذه اللقطات فى جانب منها عما تتمتع به هذه البيئة من مناظر طبيعية جميلة . ولكن من اللقطات ما ينبهنا إلى بريتها غير المستأنسة ، وتتمثل فى اللقطات العامة جدا التى تكشف عن خشونة الصخور الحادة وشدة انحدارها العمودية على الشاطئ ، أو الكتل الصخرية الممتدة ذات الحواف المدببة التى يمر بها من خلفها الصبى وأمه بينما رذاذ الأمواج يتطاير عاليا فى الخلفية.

فى بعض هذه اللقطات يبدو الإنسان (المرأة أو الصبى أو هما معا) ضئيلا ضائعا وسط المساحة الشاسعة للأرض الممتدة ، أو الصخور القائمة ، وكذلك كان حال القارب الصغير الذى يحمل الرجال الثلاثة وظهر فى لقطة عامة جدا من أعلى ، تعبر عن وجهة نظر المرأة والصبى ، ولكن هناك لقطات أخرى ، وإن كانت لقطات عامة جدا . ولأنها كذلك أيضا ، استطاع فلاهيرتى من خلال تكوينها التشكيلى أن يعبر عن عظمة الإنسان وسيادته على هذه البيئة كما فى لقطة عامة بزاوية من أسفل للصبى وهو يقف مشرئبا فوق صخرة ضخمة يلقى ببصره بعيدا ناحية الأفق فيبدو كتمثال لشخصية عظيمة تطل علينا من أعلى. ويتأكد نفس المعنى فى لقطة عامة جدا بزاوية من أسفل لها تكوين تشكيلى مماثل يضم الصبى وأمه معا يقفان بشموخ على قاعدة صخرية تمتد تحت أقدامهما بعرض الكادر والسحب البيضاء من خلفهما فى السماء تحيطهما بهالة من الجلال والقدسية ، وسيتكرر نفس التكوين لاحقا فى مواقف مختلفة .

وصول القارب والرجال

فى الجزء السابق كانت اللقطة العامة جدا للقارب وهو يسبح وسط المياة بعيدا فى أعلى الكادر ، لا تسمح برؤية الرجال سوى أشباح ثلاثة ضئيلة تجدف معا فى حركة شبه منتظمة ، وهو ما يفقد الرجال صفاتهم الإنسانية لعدم وضوح ملامحهم ، كما يقلل من شأنهم بالنسبة للطبيعة التى تحتل كل المساحة ولا تترك لهم سوى مساحة ضئيلة . غير أن حركة القارب المنزلقة من اليسار إلى اليمين بفعل ضربات المجاديف

المنتظمة مع حركة الرجال الثلاثة تجذب إليها العين وتبرز أهميتها لتصبح رمزا مجرداً – تقريباً – والعمل معا وتحمل المشاق .

وفى هذا الجزء يرد فلاهيرتى للرجال إنسانيتهم بمجموعة من اللقطات المتوسطة ، فعند قدوم القارب إلى الشاطئ ، يسرع نحوه الصبى وأمه ويهبط منه الرجال الثلاثة ويتعاون الجميع فى سحب القارب من المياه فى لقطات متوسطة تكشف نوعا عن تعبيرات الوجوه وتجسم حركاتهم وما يبذلونه من جهد فى مقاومة الموج ، وهو ما يعبر عن نفس المعانى السابقة من تعاون وقدرة على تحمل المشقة ولكن بصورة أكثر حسية وأكثر تجسيدا وأكثر إنسانية معا .

بعد أن يسحبوا القارب بعيداً عن المياه يميلون به حتى يفرغونه من المياه التى تسربت داخله ، ثم يقلبونه رأسا على عقب ، ويرفعونه فوق رءوسهم ويسيرون به حتى مقر معلوم على الشاطئ . تكشف لنا هذه اللقطات عن جانب من أعمالهم ، كما تؤكد اللقطة العامة وحركة الكاميرا العرضية التى تتابع حركتهم مصداقية صعوبة السير فوق أرض الشاطئ الصخرية الوعرة .

غير أن أقوى ما بذلته المجموعة من جهد فى هذا الفصل كان خاص بمحاولتهم إنقاذ شباك الصيد التى تركوها على الشاطئ وكاد أن يجرفها مد البحر الذى غمرها بأمواجه لولا إصرار المجموعة المستميت على إنقاذه مما عرضهم لخطر الغرق وخاصة السيدة التى عملوا على إنقاذها بينما أصرت هى على إنقاذ الشباك . ولعبت اللقطات المتوسطة هنا أيضا دوراً أساسياً فى الاقتراب من الإنسان وتسجيل معاناته إلى جانب اللقطات العامة التى كانت تشملهم جميعا فى صراعهم مع الأمواج العارمة . وبعد نجاحهم فى إنقاذ الشباك ساهمت اللقطة المتوسطة فى تسجيل إبتسامة الرضا على وجهى السيدة والصبى .

رغم أن السيدة حضرت مع ابنها الصبى لاستقبال الرجل رب الأسرة العائد من عرض البحر مع الرجال ، إلا أننا لا نتعرف على الرجل أو نميزه خلال أحداث هذا الفصل حتى قبيل نهايته ، وهو ما يؤكد وحدة الجماعة وذوبان الفرد داخلها أثناء العمل

الذى يفرض عليهم مثل هذا التوحد : فى نهاية الفصل وبعد نهاية العمل ينفصل الرجل عن زميليه ونراه مع زوجته وابنه فى لقطات متوسطة يتبادلون نظرات الرضا وهم يعدون أنفسهم للرحيل ، وينتهى الفصل بلقطات لها طابع جمالى ذات أحجام عامة جدا بزاوية من أعلى للثلاثة يواصلون السير على الشاطئ . وتأكيدا للصراع الدائم بين هذا الإنسان والبحر يفصل المونتاج بين هذه اللقطات بلقطات عامة لأمواج البحر بينما يغمر، الثلاثة أحيانًا بعض أمواج البحر العالية التى لا يستطيعون الهروب منها نظراً لارتفاع الصخور على الجانب الآخر ، وبذلك يعبر فلاهيرتى فى هذا الجزء عن هذه العلاقة الصراعية بتشكيل سينمائى بحت يستخدم فيه حجم اللقطة والزاوية وتقطيع المونتاج وتكوين الأجسام وأوضاعها والحركة داخل الكادر ، فضلا عن اختيار لحظة التصوير المسائية آخر النهار التى تضفى جوا جماليا رومانسيا على المنظر إلى جانب صلاحتيها فى التعبير عن نهاية فصل باعتبارها نهاية يوم .

من أجل حفنة بطاطا

إذا كان صراع إنسان آران فى الفصل السابق مع البحر فصراعه فى هذا الفصل مع الأرض . لذلك يبدأ الفصل بعدة لقطات عامة جدا لمناظر خلوية فيها من جمال التكوين بقدر ما تكشف عن طبيعتها الجبلية الصخرية الجرداء التى تستبعد أى إمكانيات لحياة نباتية عليها وعلى عكس ما ينتهى إليه الفصل بفضل كفاح مضنى يقوم به الإنسان ليطوع هذه الطبيعة القاسية لإرادته ، ويفرض عليها العطاء وإن كانت شحيحة بطبقتها .

وتأكيداً لوعورة الأرض وصعوبة الحركة عليها نرى الأم مع طفلها الصغير تضطر أن تحمله لتهبط به من مكان مرتفع يصعب عليه الهبوط منه ، حتى يواصل السير معها ، وعندما تصل به إلى ركن ، محاط بجانبين مرتفعين تضعه على الأرض وتخلع جزءاً من ثيابها تلفه به بإحكام ، فتشير بذلك إلى سوء الأحوال الجوية أيضا .

طوال الفصل ننتقل بين الرجل والمرأة ، الرجل يواصل ضرب الأرض الصخرية بالمرزبة تمهيدا لزراعتها ، والمرأة تقوم بأعمال أخرى مختلفة ، نرى المرأة فى لقطات

عامة جدا أو عامة ، تحمل فوق ظهرها المنحنى سلة مملوءة بالأعشاب ، تقطع بها مسافات بعيدة حتى تصل إلى موقع قريب من موقع عمل الزوج وتفرغ حمولتها ، أو نجدها تحمل سلة أخرى من تراب تنقله إلى نفس المكان . وفى لقطات أخرى نراها مع مجموعة من المساعدين تسوق مجموعة من البغال المحملة بسلال الأعشاب والجميع يخوضون برك المياة فى طريقهم إلى المكان المقصود أو نراها وهى منبطحة بكل جسدها تمد يدها على طول داخل أحد الشقوق الممتدة فى الأرض لتخرج حفنة من التربة . ثم تنتقل ما جمعته من التربة إلى السلة التى تحملها على ظهرها بعد ذلك .

وبحثا عن التربة أيضا يجمع أحد الرجال بعضا منها داخل سلة ترفعها الأم بمساعدة ابنها الصبى إلى أعلى بواسطة حبل ، حيث نرى الأم وابنها على قمة مرتفع بينما الرجل أسفله . وفى مشهد آخر نرى الصبى عند حافة أحد الشقوق الكبيرة فى الأرض يرفع حبلا بسلة مملوءة بالتربة بينما يساعده على رفعها أحد الرجال الذى يختفى كل جسده داخل الشق .

تنوع مشاهد العمل للمرأة ومن يساعدها يكشف عن أشكال متنوعة من الجهد، والتحايل فى البحث عن حفنة من التربة . ولكن عندما نعود للرجل فى كل مرة نجده يقوم بنفس العمل وهو ضرب الأرض بالمرزبة أو بحجر كبير ، فيمثل بذلك الموتيفة الرئيسية للفصل ، ويرتفع بتكراره على هذا النحو إلى مستوى التعبير الرمزى عن العلاقة بين الإنسان وهذه الأرض ، ورغم أن الأرض تعانده ولا تستجيب لضرباته إلا أن اللقطة العامة له وهو يطوح بالمرزبة دائريا ليصفع بها الأرض بقوة تكشف عن احترافيته وسيطرته ، كما أن وقفته شامخًا واضعًا يده فى فى خصره متطلعا إلى الأفق وهو يأخذ أنفاسه والمرزبة إلى جانبه فى لقطة عامة بزاوية من أسفل قليلا تضفى عليه العظمة وتجعله رمزًا للإنسان العامل القوى .

ويفاجئنا فلاهيرتى بلقطة قريبة نادرة عندما تخضع الأرض الصخرية أخيراً لضربات الرجل ، ونرى من خلالها عن قرب بوضوح تفتت جزء منها . ومن الطبيعى أن تعمل هذه اللقطة على تجسيم هذا الحدث ، ولكن نظراً لندرة استخدامها فقد ضاعفت من تأثير هذا الحدث ورفعت من أهميته إلى مستوى الرمز الذى يعبر عن انتصار الإرادة والصبر على العمل المتواصل .

وكان لابد أن ينتهى هذا الفصل بالجمع بين الرجل والمرأة بعد أن تمت عمليات إعداد الأرض وتوفير المواد اللازمة للزراعة ، فنراهما فى لقطات عامة يرزعان قطعة صغيرة من الأرض بطريقة خاصة .

أعمال أخرى

إلى جانب ما يمارسه الإنسان فى آران من صراع مع البحر أو مع الأرض هناك جوانب أخرى من ممارسات الحياة اليومية أقل حدة لكنها لا تخلو من دلالة فى استكمال صورة هذا الإنسان وممارساته اليومية وفى هذا الفصل يقدم لنا نموذجين من هذه الأعمال .

أولهما عندما يعود بنا إلى القارب الذى تركناه مقلوبا على الشاطئ حيث تكشف لنا صورته فى لقطة عرضية عن إصابته بعطب يتمثل فى ثقب بجانبه ونرى الرجل قادما وبيده غلاية سوداء صغيرة بها قار ، يخرج قطعة قماش من جيبه ويقطعها على قدر الثقب ، ويغطى بها الثقب ، يدهنها بالقار ، يثبت حوافها بالنار من مشعل خاص .

يدل هذا النموذج من العمل على المهارة والإعتماد على النفس والخبرة . أما النموذج الثانى فهو أكثر ثراءً فى دلالته وإن كان صاحبه الصبى ، وهو أيضا أكثر درامية ، حيث نراه يقوم بعملية صيد من فوق حافة قمة شديدة الارتفاع قائمة الانحدار يتحرك فوقها الصبى أو يجلس على حافتها ماداً ساقه ، يسند بمشط قدمه حبل السنارة بقدرة فائقة على الإتزان وبدون خوف ، مع مهارة واضحة فى الحركة . وكى يؤكد لنا فلاهيرتى خطورة وضع الصبى يصوره فى بداية المشهد فى لقطة عامة جدا من زاوية تكشف عن شدة ارتفاع المكان المنحدر رأسيا على البحر فى أسفل الكادر بينما يبدو الصبى على حافة المرتفع أعلى الكادر فى حجم الإصبع كما يصور لنا لقطة أخرى مرعبة من وجهة نظر الصبى ،. لقطة رأسية من أعلى عبارة البحر السوداء تتحرك فى دوامات عنيفة يطفو فوقها الزبد الكثيف .

وزيادة فى دراميـة الموقف التى تفرضـهـا وحـشـيـة المكان وعنف كـائناته ، نرى الصبى فى محاولته الثانية للصيد بسنارته – بعد محـاولته الأولى الناجحة – يكتشف التهام سمكة كبيرة للطعم وقطعها لحبل السنارة ، ونفاجأ بمحاولته النزول من فوق المرتفع إليها لكنه لا يلبث أن يعود ادراجه مدركًا خطورة الاقتراب من البحر وأسماك القرش التى تنتظره . الكاميرا وهى تتابعه بحركتها الرأسية إلى أسفل ثم إلى أعلى تكشف عن انفعالاته كما تكشف عن مهارته فى التعلق بالنتوءات الحجرية للمنحدر الرأسى الصعب ، وهى باقترابها من سطح هذا المنحدر تبين مدى خشونة وحدة صخوره وخطورته .

اصطياد القرش

تمثل عملية صيد سمكة القرش ذروة الصراع من بين عمليات الصراع اليومية التى يخوضها إنسان آران لتوفير متطلبات حياته الأساسية . نرى فى الفيلم محاولتين لصيد سمكة القرش ، الأولى تصور محاولة فاشلة رغم نجاحها فى تجسيم حدة الصراع بين مجموعة الرجال المضطربين داخل القارب وسمكة القرش التى يحاولون اصطيادها وذلك من خلال لقطات السمكة الثائرة إلى جانب القارب ، أو من خلال لقطات الرجال وهم يجذبون الحبل بقوة ، أو يسرعون بعقده حول أحد الأوتاد المثبتة على حافة جانب القارب (قبل أن ينسحب كله فى البحر ، أو من خلال اللقطات المعبرة عن سرعة سحبه فى البحر وعنف شدتها مثل اللقطة القريبة للفة الحبال الضخمة الموجودة على القارب وهى تتناقص بسرعة هائلة . ومن اللقطات المعبرة أيضا اللقطة القريبة لأحد الأوتاد داخل القارب يمر به الحبل الذى ينسحب بسرعة هائلة ، فيفجر الحبل بحركته العنيفة الوتد حتى تتطاير شظاياه مما يكشف ببلاغة واضحة عن سرعة حركة السمكة وقوتها ، وعملت حركة الكاميرا العرضية الخاطفة من اليمين إلى اليسار أو العكس إلى مضاعفة تأثير حركة الرجال المضطربة داخل القارب .

وفى نهاية هذه المحاولة نرى شخصيتنا الرئيسية وهو يقف على سطح القارب يسحب الحبل دون مقاومة هذه المرة مما يدل على هروب السمكة وفشل المحاولة ونكتشف أن الحبل ينتهى بسهم حديدى يأخذ شكلاً معوجًا ، يقلِّب الرجل السهم المعوج بين يديه فى حسرة على فقدان العين ثم يلقى به فى القارب .

ويختلف تقديم فلاهيرتى للمحاولة الثانية عن تقديمه للمحاولة الأولى . لقد اعتمد فى تصوير المحاولة الأولى على لقطات قريبة أكثر ، وحركات كاميرا اسرع ، وإيقاع نشيط ، دون أن يكشف عن تفاصيل عملية الصيد وكيف تتم مما يترك لدى المشاهد انطباعا قويا بجهد الرجال من ناحية ويثير فضوله لمعرفة التفاصيل من ناحية أخرى . وهو ما يقدمه بالفعل فى تصوير المحاولة الثانية وبتكنيك مختلف حيث يبدأ بلقطات عامة جدا للبحر هادئا والقارب يبدو فى الأفق ، ولقطات عامة متبادلة بين القارب وسمك القرش ، وحركة كاميرا عرضية طويلة من سمك القرش إلى القارب أو العكس ، على خلاف حركاته الكاميرا العرضية القصيرة السريعة بين الرجال داخل القارب فى المحاولة الأولى ، وفى هذه المرة نرى أحد الرجال (الشخصية الرئيسية) وهو يقف على رأس القارب يعد السهم الخاص بصيد السمكة ، وعندما يقترب القارب من السمكة نراه فى لقطة متوسطة وهو يطعن السمكة بالسهم الموصول من طرفه الآخر بالحبل كما نرى السمكة فى لقطة قريبة نوعا وقد أصابها السهم . ومن اللقطات الهامة أيضا التى توضح آلية الصيد ، اللقطة العامة لنفس الشخصية وهو يمسك بين يده برمح طويل يطعن به السمكة عدة طعنات بعد أن تم جذبها فى النهاية إلى جانب القارب ، والسمكة الضخمة تقاوم الضربات .

وخلال استعراض هذه المحاولة الثانية لاصطياد القرش ننتقل أكثر من مرة إلى البر لنرى السيدة وهى تواصل نقل الحشائش على ظهرها أو مع أبنها يتابعان الرجال وهم فى القارب يصارعون القرش . وتعبر هذه المشاهد عن مواصلة العمل فى البر كما فى البحـر ، كما تعبر أيضا عن استغراق هذه المحاولة لصيد القرش زمنا طويلا وهو ما تحدده اللوحة التى تظهر بعد نهاية عملية الصيد وتذكر أن الصراع استمر لمدة يومين حتى يمكن الحصول على زيت سمك القرش لإشعال مصابيحهم .

الزيت من كبد القرش

بعد أن وصل الفيلم إلى ذروته فى الفصل السابق يقدم لنا فصلا أشبه بالفوتومونتاج تمهيداً للنهاية . يجمع الفصل بين عدد من الأعمال المتنوعة التى يقوم بها الإنسان فى آران من هذه الأعمال مما سبق رؤيته تأكيدا لاستمرارها مثل رؤية

السيدة وهى تسير منحنية تحمل فوق ظهرها سلة الأعشاب ، أو منظر الرجال وهم يحملون القارب فوق رءوسهم ، وكل لقطة منهما تكاد بتكوينها التشكيلى الحركى أن تكون تجسيدا رمزياً مكثفا لكل الضغوط المادية التى يقع تحتها هذا الإنسان فى هذا المكان .

أما الأعمال الجديدة التى تضمنها هذا الفصل فمنها عملية استخلاص الزيت بإذابة كبد سمك القرش داخل غلاية ضخمة أمام الكوخ . يقوم الصبى بإشعال النار فى كتل الفحم تحتها ، وتقوم الأم بتقليب الزيت المغلى بعمود خشبى كبير ، وننتقل بين هذا العمل وعمل آخر نراه لأول مرة لمجموعة من الرجال على الشاطئ يجذبون فى حركة منتظمة حبلا متصلا بسمكة كبيرة فى الماء .

ونرى لأول مرة مجموعة كبيرة من الأهالى تسرع نحو البحر فى استقبال القوارب القادمة ومن المشاهد الجديدة أيضاً مجموعات من الرجال ينزلون البحر فى مجموعة من القوارب . ونرى الصبى مرة يلهو بالتجديف فى أحد القوارب ومن المناظر الجميلة الجديدة التى أصبحت تقليدية الآن وإن لم تفقد رونقها فى الفيلم ، اللقطات التى تصور النوارس البيضاء وهى تطير قريبا من سطح الماء رمزاً للتحرر والانطلاق والسلام ، وهو ما يمثل الحلم المقابل للواقع المناقض التعيس .

فصل النهاية

اختار فلاهيرتى لفيلمه البناء الدائرى حين تعمد بعض التكرارات وحين جعل من نهايته ما يماثل بدايته ، وذلك تأكيداً للاستمرارية واللانهائية التى تتسم بها الدائرة حيث لا بداية ولا نهاية .

غير أن الفيلم وإن كان ينتهى بانتظار السيدة وابنها لعودة رجل العائلة من عرض البحر ، إلا أن تفاصيل النهاية تختلف تماماً عما فى البداية حيث تبدو الطبيعة أكثر شراسة مما فرض اختلاف التكوينات ودلالاتها العاطفية ، فالرياح تعصف بالصبى وأمه وهما يهرولان فوق سطح الصخور بحثا عن مكان يتطلعان منه إلى قارب رب

أسرتهما. والأمواج العاتية تبدو قوتها العارمة وهى تصطدم بالصخور فترتفع كجبال شاهقة من كتل المياة والرزاز تبرزها اللقطات العامة . والقارب فى البحر من وجهة نظر الصبى وأمه ضيئلا فى لقطات عامة جدا بزاوية من أعلى يظهر ويختفى وراء الأمواج التى ترتفع عاليه حتى تغطيه تماما ، وكأنها تمسحه من الوجود .

ويلعب المونتاج دورا هاما فى التأثير الدرامى بمهارة الانتقال فى اللحظات المناسبة بين عناصر الموضوع الثلاثة : الطبيعة الثائرة ، والقارب المهدد ، والأم وابنها الملهوفين . ومن أجمل التكوينات المونتاجية المؤثرة مجموعة اللقطات التى تصور لحظة العناق عندما وصل الأب إلى الشاطئ وقفز من القارب واندفع إلى الزوجة والابن ، فقد لجأ المونتير إلى وضع لقطات قصيرة جدا لموج البحر بين هذه اللقطات (وهو يندفع نحوهما لقطة ، وبعد بداية العناق لقطة ، وبعد نهاية العناق لقطة) ، لقد كان هذا الموج بمثابة تشبيه مستمد من البيئة نفسها ، ولم يكن مقمحا بعد أن تعودنا تكرار ظهوره ، كما ضاعف من تأثير حرارة اللقاء ، وإذا كانت صورة الموج هنا رمزاً للعاطفة الإنسانية فقد كانت فى أماكن أخرى رمزاً لغضب الطبيعة وثورتها ومعاندتها للإنسان وسببا فى معاناته كما بين لنا الفيلم ، وكما سبق أن أوضحنا .

*   *   *

ولقد واجه الفيلم ثلاث انتقادات ، ظلت تمثل محاور للجدل حول الفيلم التسجيلى وإن حسم الخلاف فيها – أو كاد– وانتهى إلى وضع ما يمكن اعتباره أسسا أو تقليداً للفيلم التسجيلى .

من هذه الانتقادات ما يتعلق بمحور العلاقة بين الفيلم التسجيلى وزمنه التاريخى، ويتمثل فى : اتهام الفيلم بتجنب ذكر الأزمة الاقتصادية العالمية الطاحنة وقت إنتاجه وكان لها أثرها الواضح على أهل الجزيرة ، غير أن الفيلم لم يكن فيلما تاريخيا ، كما أنه لم يكن يعنيه الارتباط بمرحلة معينة من المراحل التاريخية ، بل على العكس ، كان من المقصود عن وعى ، عدم الارتباط المباشر – قدر الإمكان – بالزمن التاريخى للأحداث التى يجرى تصويرها – وذلك من أجل تقديم عمل يتجاوز زمنه ويكون قابلا للبقاء للأجيال التالية وهو ما تحقق للفيلم .

وقد أصبح من المسلم به الآن أن أهمية الفيلم التسجيلى لا تتوقف على الارتباط أو عدم الارتباط بأحداث ما جارية أو سابقة ، مهما كانت خطورتها ، فكم من الأعمال التافهة لم ينقذها محاولتها التسلق على أحداث هامة ، والعكس صحيح ، وفيلم "إنسان آران" دليل واضح على ذلك " ومن أمثاله الكثير . ويتعلق النقد الثانى للفيلم بمحور العلاقة بين الفيلم التسجيلى والأوضاع الاجتماعية ويتمثل فى اتهامه بإهمال المشاكل الاجتماعية التى يعانى منها أهل الجزيرة ، غير أن فلاهيرتى لم يزعم بفيلمه أنه مصلح اجتماعى أو داعية سياسى ، وإنما أراد أن يكون شاعراً سينمائيًا يعبر عن مهارة الإنسان البسيط ، وذكائه وجلده فى العمل ، يمجد محاولاته المضنية فى تطويع الطبيعة لإرادته ، يحيى قدرته على الحياة فى الظروف الصعبة ، يغنى له بالسينما أناشيد الحب ، وقد كان له ما أراد ، وهو ما يكفى هدفا نبيلا لتحقيق هذا الفيلم .

كما أراد فلاهيرتى من خلال صراع الإنسان مع الطبيعة – بعيدا عن المشاكل الاجتماعية المعقدة – التعبير عن تبجيله لبعض القيم الإنسانية مثل : الاستقلالية والاعتماد على النفس ، وقوة الإرادة ، واحترام العمل اليدوى ، وعدم التكاسل وازكاء الهمة ، وتحمل المشاق والقدرة على التعامل مع الطبيعة .

وهذا بالطبع لا يقلل من ضرورة الاهتمام بالمشاكل الاجتماعية التى يجب أن يكون لها أفلامها الخاصة ، ولكن ليس من بينها نوعية مثل هذا الفيلم ، وكان فلاهيرتى صادقا مع نفسه حين تجنبها ، ومخلصا فى التعبير عن موضوعه وما يحمله من قيم ظل يتغنى بها طوال الفيلم فى لقطات ومشاهد سينمائية منها ما هو غاية فى الجمال وقوة التعبير .

والفيلم من حيث الموضوع (الإنسان والطبيعة) وطريقة معالجته (بعيداً عن المشاكل الاجتماعية) وأسلوبه (الشاعرى) ، كل ذلك جعل منه أحد دعائم الاتجاه الرومانسى فى السينما التسجيلية ، وأحد النماذج الرائدة الأولى التى رسخت تقاليد هذا الاتجاه إلى جانب أفلام فلاهيرتى الهامة الأخرى مثل "نانوك الشمال" "وقصة لويزيانا" وغيرهما ، مما جعل من فلاهيرتى رائداً لهذا الاتجاه خاصة فضلا عن ريادته للسينما التسجيلية عامة ، ولعل الانتقاد الثالث والأخير مما يعنينا التعرض له يمثل

أهمية خاصة من بين محاور الجدل حول الفيلم التسجيلى حيث يتعلق بموضوع توخى الصدق والتماس الحقيقة ، فقد واجه فلاهيرتى الاتهام بعدم احترام الواقع مما يؤدى إلى تحريف الحقيقة وافتقاد الصدق والسقوط فى الكذب ، حيث لجأ إلى تصوير مشاهد عملية صيد سمك القرش بالتحديد ، وهى عملية لم يكن لها وجود فى الواقع المعاش وقتها ، وكان الأهالى قد تركوها منذ سنوات عديدة مضت .

غير أن الحقيقة التى كان فلاهيرتى يحاول اقتناصها كانت شيئا مختلفا تماما عن مجرد تسجيل الواقع المعاش ، كانت محاولة لاستنطاق هذا الواقع وكل واقع آخر فى أى زمن مما يكشف عن علاقة الإنسان بهذا المكان .

وإذا كانت عملية الصيد قد انتهت منذ زمن فإن قميتها كتجربة (معاناة/خبرة/حياة) إنسانية ، تظل باقية ، وتستحق أن تبقى فى الذاكرة كأى تجربة إنسانية يؤدى إنعاشها فى الذهن إلى انعاش حياتنا الإنسانية ، ومن ثم فإن الفيلم بإضافة تصوير هذه العملية التى لم تكن موجودة فى الواقع وقتها وكانت موجودة فى الواقع من قبل إنما يوسع من نطاق كشفه لعلاقة الإنسان بهذا المكان ، وبالتالى يوسع من نطاق الخبرة الإنسانية التى يطرحها علينا ويجعلها أكثر ثراءاً وأكثر اقترابا إلى مشاعرنا مما يجعلنا أكثر قدرة على معايشتها واستيعابها وهو ما يسعى إليه كل فن عظيم .

وهنا يختلف معيار الصدق والكذب ، ليصبح ما يقدمه فلاهيرتى هو الأصدق والأعمق فى التعبير عن التجربة الإنسانية والأشد ارتباطا بجوهر الواقع من الارتباط بالواقع الجزئى الضيق المعاش وقتها .

* * *

من الواضح أن مناقشة المحاور الثلاثة السابقة تتجه بنا إلى تأكيد حقيقة واحدة أساسية هى أن الفيلم التسجيلى منذ رواده الأوائل وفى مقدمتهم فلاهيرتى لم يكن تسجيلها بالمعنى الحرفى للكلمة ، وكل من يريد له ذلك من أمثال أصحاب الاتهامات السابقة أو كما نراه فى كثير من الأعمال التليفزيونية المتهافته ، يجرده من قيمته ويحوله إلى عمل ممل وتافه بعيد عن الفن لا قيمة له ، يستثنى ذلك من الأعمال ذات

الأغراض العملية مثل الأفلام التعليمية والتربوية وما شابه ذلك ، فهى خارج نطاق اهتمامنا هنا الذى ينصب على الفيلم التسجيلى باعتباره عملا من أعمال الفن .

ما تنتهى إليه مناقشة هذه المحاور الثلاثة أن الفيلم التسجيلى عمل إبداعى ، ومن ثم كان لفنان الفيلم التسجيلى الحق فى اسقاط أو إضافة أو اختيار ما يريده من أحداث بما يتفق وتوجه موضوعه ويحقق هدفه ، وهو فى كل ذلك يقوم بعمليات إبداعية لا تقتصر على إبداع اللقطة ، أو المشهد ، وإنما يمتد إبداعه ليشمل رؤية كاملة تحيط بالفيلم وتسرى فى كل تفاصيله ، مع قدرة على صياغة هذه الرؤية فى بناء فنى متكامل وبلغة سينمائية قادرة على التواصل .

وإذا كنا قد لمسنا – قدر الإمكان– هذه المواصفات الإبداعية فى "إنسان آران" من خلال التحليل السابق ، فقد قدم لنا فلاهيرتى وغيره من رواد عباقرة الفيلم التسجيلى العديد من الأمثلة الإبداعية مما جعل من الفيلم التسجيلى عملا من أعمال الفن ، وأصبح يمثل شكلا جديداً من أشكاله مثل القصة والرواية والقصيدة واللوحة والسيمفونية وغيرها ، ويرجع للرواد الأوائل الذين مهدوا الطريق حق السبق وفضل الاكتشاف وفى مقدمتهم المبدع الأول للفيلم التسجيلى روبرت فلاهيرتى .

دزيجا ڤيرتوف
العين السينمائية والكتابة بالكاميرا السينمائية

حسين بيومى

دزيجا ڤيرتوف هو أحد أبرز أربعة سينمائيين سوڤييت ، حققوا نهضة الفيلم السوڤيتى فى عشرينيات القرن العشرين ، جنا إلى جنب أيزنشتاين وبودوفكين وكوليشوف .

وإن كان أيزنشتاين كسينمائى طليعى قد شق طريقا جديداً للفيلم التمثيلى ، وترك تراثا كلاسيكيا من الأفلام والكتابات النظرية يستمتع به ويتعلم منه الكثيرون من محبى ودارسى السينما بصفة خاصة والمثقفون بشكل عام ، فإن دزيجاڤيرتوف هو الطليعى التجريبى الآخر الذى لا يقل موهبة ، والذى خاض طوال حياته معركة شرسة ضد الفيلم التمثيلى ودفاعا عن الفيلم الوثائقى ، وطور نظرية – هى نظرية العين السينمائية – ربما كانت ومازال محل جدال شديد ، ولكن ثبت حتى أثناء حياته وبعد مماته أنها واحدة من أشد النظريات السينمائية تأثيراً لا فى السينما الوثائقية وكما أراد فحسب بل فى السينما التمثيلية أيضاً ، كما أنه صنع أفلاماً تعبر عن رؤيته الفنية وتعتبر تطبقياً عملياً لأفكاره النظرية ، وسوف يظل فيلم "الرجل والكاميرا السينمائية" وفيلم "ثلاث أغنيات عن لينين " على الأقل مثالين باقيين وكلاسيكيين ، جديرين بالتأمل والإعجاب فى كل وقت .

لم يولد دزيجا ڤيرتوف فى روسيا ، ولم تكن نشأته الأولى نشأة شاب روسى ؛ وإنما ولد فى بلد آخر بل باسم آخر ، فقد ولد فى بياليستوك فى بولندا فى ١٢ يناير عام ١٨٦٩ لأسرة يهودية تشتغل ببيع الكتب وسمى باسم دينيس أبراموڤتش وكاوفمان ، وتلقى تعليمه الموسيقى فى كونسرفتوار بياليستوك حيث درس وتعلم العزف على البيانو والكمان ، وكان قد بدأ كتابة الشعر وهو فى العاشرة وكما سنرى ، فقد انعكس هذا فى أفلامه بل فى اعجابه بالمستقبلية الروسية وشاعرها الكبير فلاديمير ماياكوڤسكى .

وبعد اندلاع الحرب العالمية الأولى ، وفى عام ١٩١٥ بالتحديد هربت أسرة كاوفمان من بولندا الواقعة آنذاك تحت الاحتلال الروسى إلى روسيا ذاتها مصطحبه معها الأبناء الثلاثة : دينيس ، الذى كان قد غير اسمه الثانى إلى أركاد ييقتش (حين استقر فى روسيا غيّر اسمه للمرة الثالثة واستبدله باسم روسىٍ عاش واشتهر به فيما بعد ، هو دزيجا ڤيرتوف والذى يعنى بالروسّية "العجلة الدوارة" أو "المغزل") وميخائيل ، وبوريس ، أخويه الأصغرين اللذين سيصبحان فيما بعد سينمائيين كبيرين؛ حيث يختار ميخائيل البقاء فى الاتحاد السوفيتى ويشارك ڤيرتوف فى عمل الأفلام كمصور بارز ، فى حين يعود بوريس مع والديه إلى بولندا عام ١٩١٩ ، ثم يذهب إلى فرنسا ليعيش هناك ويعمل مصورا مع المخرج الفرنسى الكبير جان فيجو وأخيرًا يهاجر إلى أمريكا عام ١٩٤٢ ، ويعمل مع إليا كازان وسيدنى لوميت .

لم يشر ڤيرتوف فى يومياته أو مذكراته إلى سنواته الأولى فى روسيا ، ولكن استقراء أفكاره ونظريته وأفلامه وحتى يومياته ، يبين أن مناخ الحياة الثقافية والفكرية والسياسية فى روسيا عشية ثورة أكتوبر ١٩١٧ ، وما بعدها مباشرة ، وما قبل ذلك حين كان ما يزال مواطنا بولندياً فى بولندا الواقعة تحت الاحتلال الروسى ، هذا المناخ بجوانبه المتعددة أثّر فى تكوينه كفنان وشاعر ، كما كان له أثره المباشر فى توجهاته وأيدلوجيته السياسية ، وربما لعب دوراً فى تشكيل تركيبته المزاجية والذهنية الخاصة التى تجمع بين الشاعر المستقبلىّ والموسيقّى الذى يرغب فى جعل فن السينما أقرب إلى الموسيقى ، ومبدع الأفلام ، والمنظِّر صاحب الدعوة إلى استبدال القلم بالكاميرا السينمائية .

كانت هناك أولا حالة الغليان الثورى التى تؤججها التناقضات الطبقية الحادة فى روسيا ، ويقودها حزب لينين البلشفى الذى لا يؤمن بالتحالف مع البراجوازية ، ومن الواضح أن ڤيرتوف آمن بالماركسية ، بل كان ماركسيا لينينيّا ، ويتجلى هذا بوضوح فى أفلامه وكتاباته التى تبرز تقديره البالغ وتبنيه لأفكار لينين وخططه ، وللجدل الماركسى المادى والتحليلات الماركسية ، وفى خلافه غير المعلن مع الستالينية وعدم الانصياع لتعليمات سلطتها المستبدة .

ثم كانت هناك ثانيًا النزعة المستقبلية الروسيـــة التى يقــودها مايا كوڤسكى الشاعر الروسى الكبير منذ عام ١٩١٢ والتى تتميز عن المستقبلية الإيطالية التى كان يتزعمها مارينيتّى بكونها جماعة اشتراكية ثورية تدعو إلى بناء الإنسان الجديد على أنقاض الماضى البرجوازى ، وترفض كل التراث السابق على الاشتراكية القائم على علاقات الاستغلال ، فى حين كانت المستقبلية فى إيطاليا بإنكارها التام للماضى قمه الفوضى والعداء للمرأة ، ورغم ذلك فإن الشىء المشترك بين الحركتين هو الاحتفاء بالآلة ، وتصور إنسان ملتحم بالآلة Cyborg ، وفى حين مجّدها المستقبليون الإيطاليون هذا الالتحام من أجل الحرب فإن الهدف من ذلك فى نظر المستقبلين الروس لم يكن تقديس الآلة . والتكنولوجيا بل ضبطهما والتحكم فيهما للاستفادة بهما من أجل تحقيق التقدم للإنسان . وهكذا ، فازدراء الماضى من جانب الحركتين كان من منظور مختلف تمامًا ، وانتهت المستقبلية الإيطالية بالارتماء فى أحضان الفاشية بحكم منظورها العدمّى ، بينما انتهت المستقبلية الروسية باليأس من تحقيق الحلم بإنسان جديد ومجتمع جديد حين اصطدمت بالاستبداد الستالينى ، وقادت خيبة الأمل هذه فلاديمير ماياكوفسكى قائد الحركة إلى الانتحار باطلاق الرصاص على نفسه عام ١٩٣٠ ولكن ، على أية حال ، كانت المستقبلية الروسية بقيادة شاعرها الكبير ماياكوفسكى أحد أهم الإلهمات العظيمة فى حياة ڤيرتوڤ ، وقد كتب عام ١٩٣٤" ماياكوفسكى هو العين السينمائية . إنه يرى مالا تراه العين " .

وأخيرًا ليس أخرًا كانت هناك حركة الشكليين الروس ، والشكلية (أو الشكلانية كما يحلو للبعض أن يسميها) الروسية نشأت قبل ثورة ١٩١٧ ولكنها استمرت بقوة وخاضت صراعًا شرسًا لتطوير الفن حتى ضعفت وانهارت بفعل هجمات معارضيها الأيديولوچيين مثل لوناتشارسكى الذى وصفها عام ١٩٣٠ بأنها "تخريب اجرامى ذو طبيعة إيدلوچية " ، وبالضغوط الحزبية ضيقة الأفق الباحثة عن الدعاية والتعلل بإبراز المضمون ..إلخ ، وكانت نشأتها بجهود تجمعين أدبين ، هما حلقة موسكو اللسانية (التى تكونت عام ١٩١٥) وعنصرها البارز هو جاكوبسون ، المهتم بفسلفة اللغة ، وحلقة سان بطرسبورج (لينجراد) التى كان معظم أفرادها من طلبة الجامعة ، وكان هنالك عنصران مشتركان يجمعان بين أفراد الحلقتين هما : الاهتمام باللسانيات ، أو الحماسة للشعر الجديد ، خصوصًا الشعر المستقبلى . ويعزى ظهور

الشكلية فى روسيا إلى أزمة منهجية " ،"فقد كان الأدب خاضعًا لهيمنة نقد سوسيولوجى له خلفيات سياسية وأيديولوجية ، وبذلك أصبحت العلاقة السببية بين الأدب والحياة أشبه بعقيدة مغلقة " ، ومن هنا جاءت أهمية كتابات جاكوبسون وشلوفسكى فى التأكيد على بروز الشكل فى الخطاب الأدبى وعن استهلاك الأنساق وضرورة تجديديها باستمرار "فالفن يجاهد أن يجعل رؤيتنا للأشياء جديدة ". الشكلية المرتبطة بالمستقبلية كانت إذن ، أحد أهم المؤثرات فى تشكيل الرؤية الفنية عند ڤيرتوڤ صانع الأفلام ، وأحد الروافد فى صياغة نظريته السينمائية ، وهى العين السينمائية الساعية وراء الحقيقة . وڤيرتوڤ ، شأنه فى ذلك شأن معظم السينمائيين الذين شيدوا المنعطفات الكبرى فى تاريخ السينما ، تبنّى ما قبل عن الأدب والفن عمومًا من حيث الشكل وطبقّه على السينما ، وربما كان ذلك أحد أسباب هجومه السجالى والهجائى على السينما التمثيلية ، وحماسه البالغ للسينما الوثائقية ، كما تصورها .

فى عام ١٩١٦ التحق ڤيرتوڤ بمعهد الدراسات النفسية العصبية فى بتروجراد ، وكانت هذه هى *الدراسة النظامية الوحيدة التى تلقاها* فى روسيا طوال حياته ، وهناك ظهرت أولى اهتماماته بالتوليف ، فقام بتسجيل وتوليف أصوات طبيعية ، محاولاً خلق مؤثرات صوتية جديدة بتجميع إيقاعىّ لوحدات صوتية ، وربما كانت هذه المحاولة مدخله إلى التوليف السينمائى وإلى مفهومه فيما بعد عن الأذن المونتاجية والحقيقة الإذاعية .

وفيما عدا ذلك لا تحوى سيرته الذاتية ولا ما كتب عنه ما يشير *إلى دراسة* منتظمة للسينما ، لأنه لم تكن قد وجدت بعد دراسة منتظمة بالمعنى الأكاديمى للسينما، وعلى الرغم من ذلك فمن المعروف أنه قد أنشئت مدرستان للسينما فى موسكو وبتروجراد عام ١٩١٨ لتدريب الجيل الأول من العاملين فى السينما فيما بعد الثورة ، وربما التحق ڤيرتوڤ بإحدى هاتين المدرستين بعض الوقت للتدريب ، لكنه مثل معظم *الرواد الكبار ، فى عصره وربما حتى الآن ، اعتمد فى تكوين حساسيته السينمائية* على مشاهدة الأفلام وعلى ثقافته العامة فى الفنون التشكيلية والموسيقى والشعر

وغيرها من الفنون وفروع المعرفة الأخرى ، ويتذكر ڤيرتوڤ ، فى هذا الشأن ، أنه تأثر بشدة بمشاهدة فيلم "التعصب" لجريڤيث وبما فيه من دروس فى المونتاج ، وكان الفيلم قد عرض فى موسكو عام ١٩١٩ ، بعد أن أمكن تهريبة رغم الحصار المفروض على روسيا آنذاك .

ما قبل عيون السينما – البدايات :

بدأ دزيجا ڤيرتوڤ سيرته العملية فى السنوات الأولى لسلطة السوڤيت ، وفى ظروف بالغة الصعوبة حيث تدور رحى الحرب الأهلية ، وتتعرض البلاد للتدخل الأجنبى، وتعانى من المجاعات ونقص المواد الخام ، ويتأهب المنتجون لغلق الأستوديوهات بل يدمرون المخزون لديهم من الخامات اللازمة لصناعة السينما ، والتى كانت تستورد من الغرب ، خوفا من التأميم ، وكانت السينما وقتذاك تابعة للجنة الحكومية للتعليم التى يرأسها لوناتشارسكى ، وكان المطلوب من السينما فى تلك السنوات الأولى للثورة إما معالجة قضايا النضال الثورى ، أو تناول الأحداث التاريخية فى ضوء السياق الثورى.

وفى هذه الفترة وبالتحديد فى أوائل عام ١٩١٨ اقترح ميخائيل كولتسوڤ، الذى كان يرأس قسم الجريدة السينمائية فى لجنة موسكو الثورية للسينما ، على دزيجا ڤيرتوڤ أن يعمل مساعداً له ، وكان من بين زملاء ڤيرتوڤ ليڤ كوليشوڤ (الذى كان يقوم آنذاك بتجاربه المونتاجية غير العادية تمهيداً لتكوين منهجه فى التوليف ، والذى كان أول من أطلق عليه مصطلح "مونتاج" بالروسية مقابل **Editing**) بالإنجليزية وإدوارد تيسًى الذى كان سيصبح مصوراً لأفلام أيزنشتاين .

كان الحزب آنذاك يسيِّر قطارات دعاية تسمى قطارات التحريض (الثورى) عبر البلاد ، ومعها أطقم سينمائية تسجل بكاميرات سينمائية وثائق عن استجابات التجمعات الجماهيرية والعمال والفلاحين لشعارات المحرضين الثوريين وتفاعلاتهم مع برامج الحزب وخططه .

وكان أول عمل لڤيرتوف فى السينما قائم على توليف المواد المصورة ، التى ترسلها الأطقم السينمائية المصاحبة لتلك القطارات ، وبعد بضعة أشهر انتقل كولتسوف لعمل آخر فعهد إلى ڤيرتوف بأن يكون محرراً أو مولِّفا editor بـ "الأسبوع السينمائى" ، وهى جريدة سينمائية أسبوعية تقدم أخباراً سينمائية جارية ، وذلك فى يونيو عام ١٩١٨ . وفى تلك الآونة كان مفهوم "العين السينمائية" مايزال يتشكل فى رأس ڤيرتوف ، فقد كتب عام ١٩٢٩ : " فى البدء ، منذ عام ١٩١٨ وحتى عام ١٩٢٢ ، كانت عيون السينما عبارة عن شخص واحد " وكان هذا الشخص بالطبع دزيجا ڤيرتوف ذاته .

أول أفلام ڤيرتوف كمخرج كان فيلم "العيد السنوى للثورة" عام ١٩١٩ ، وهو أولى محاولاته التجريبية فى المونتاج ، حيث ربط فيه بين قطع من أفلام أو مواد مصورة بغض النظر عن تتابعها الزمانى أو المكانى ، لإنجاز تعبير قادر على جذب المشاهد واشراكه سياسيًا . ثم قام بعد ذلك بما أسماه هو ذاته دراسات تجريبية ، مثل الفيلمين القصيرين "معركة قرب تساريتسين" و"قطار التحريض الثورى" عامى ١٩٢٠، ١٩٢١ ، على التوالى . والفكرة الأساسية المتجسدة فى تلك الأفلام كما فى الكثير من أفلامه فيما بعد هو أن صانع الفيلم ينبغى أن يفكر بلغة بصرية لا بلغة الكلام أو الأدب ، كما ينبغى أيضا أن يكافح لفرض بنائه الخاص وتصوره على المواد المصورة الفعلية التى بين يديه .

العين السينمائية

العين السينمائية هى الأساس النظرى ، بل هى فى مجملها النظرية التى أضافها ڤيرتوف لنظريات السينما وظل طوال حياته يدافع عنها ، ويضيف بين الآن والآخر توضيحًا جديداً لمفهومها كما يتصوره. وليست هناك صيغة محددة واحدة للعين السينمائية وإنما هناك العديد من الصيغ الشارحة لها وللمنهج الى تستند إليه والأسلوب أو الأساليب التى تتبعها فى صنع الأفلام ، وسوف نحاول فى هذه الأسطر أن نقدم الملامح الأساسية فى أفكار ڤيرتوف عن العين السينمائية .

في إحدى مقالاته التي كتبها عام ١٩٢٤ ، يتحدث ڤيرتوف عن كيفية انبثاق الفكرة في رأسه : « في يوم من أيام الربيع من عام ١٩١٨ ، كنت عائدا من محطة القطار ، كانت ما تزال تطن في أذني صفارات وقرقعات القطار المبتعد .. شتيمة من إنسان ما ، ... قبلة ، صرخة اعجاب من أحدهم .. ضحكة ، صفير ، أصوات ، دقات جرس المحطة ، صوت القاطرة وهي تنفث الدخان ، ... همسات ، تأوهات ، تحيات الوداع .. وكانت أفكاري تعمل بسرعة: يجب أخيرا ، أن نحصل على تلك الآلة التي لن تصف ، بل ستسجل ، ستصور هذه الأصوات فوتوغرافيًا . فعدا ذلك ، يستحيل تنظيمها وتوليفها . فهي تهرب ، كما يهرب الزمن . فهل هذه الآلة هي الكاميرا السينمائية ؟ تسجيل المرئي .. تنظيم العالم المرئي وليس المسموع . ربما هنا يكمن الحل ؟ " نلاحظ في هذه الفقرة اهتمام ڤيرتوف لا بوصف الموتيفات التي عددها بل بتسجيلها وتصويرها والامساك بها حتى لا تهرب كما يهرب الزمن . كما نلاحظ تركيزه على الوثائقي وهو المنطلق الذي جعله يزدري السينما التمثيلية ، ومن الغريب أنه حافظ تقريبًا على موقفه هذا من السينما التمثيلية بما فيها السينما الفنية حتى أيامه الأخيرة ، كما حافظ تقريبًا بالدرجة ذاتها على موقفه من رفض السيناريو المكتوب أو حتى المخطط العام لصنع فيلم وثائقي . ويتبادر إلى الذهن سؤال : لماذا رفض ڤيرتوف السينما التمثيلية بل ما هو أكثر ، لماذا حكم على التراث السينمائي التمثيلي بالاعدام ؟ – كان هناك القليل من الانتاج السينمائي البارز في حقبة ما قبل الثورة ، لأنه كان من المستحيل معالجة قضايا معاصرة في ظل الرقابة القيصرية الصارمة . وقد ركز المخرجون على الدراما التاريخية الرومانسية والحكايات الخرافية الباروكية وأشكال "حديثة" من الدراما تحاكي الأفلام الشعبية الدنماركية ، كما كانت الأفلام تعتمد بشدة على الاقتباس من الأدب والمسرح ، وبوشكين ، وتولستوي ، ودوستويفسكي .. إلخ وكان التراث السينمائي في العالم كله تقريبا يدور في نفس الدائرة ، ويقتبس من الأدب والمسرح القومي الإنجليزي أو الفرنسي أو الألماني .. إلخ ، ومن هنا جاء شعاره بضرورة موت "السينما" كي يحيا الفن "السينمائي" .

وموقف ڤيرتوف تجاه السينما التمثيلية بدأ حاداً وهجائياً ومتطرفًا فهو يقول فى أحد مقالاته الأولى عام ١٩٢٢ : "نحن نعلن أن الأفلام القديمة التى تأخذ شكل مسرحية أو رواية مصابة بداء البرص ، فلا تقتربوا منها ، ولا تنظروا إليها " ، ولكنه سرعان ما يخفف من درجة هجومه : "نحن لا نعترض على ربط السينما بالمسرح ، بالادب ، نحن نتعاطف تمامًا مع استعمال السينما فى جميع مجالات العلوم ، ولكننا نعتبر وظائف السينما هذه ثانوية .. الأساسى والأهم : الإحساس السينمائى بالعالم " .

وفى سياق آخر كتب : "تدغدغ الدراما السينمائية الأعصاب ، والعين السينمائية تساعد على الرؤية . تغطى الدراما السينمائية العين والدماغ بضباب محبب ، والعين السينمائية تفتح العيون وتوضح البصر .." وتحت عنوان "أسس الدراما الفنية السينمائية كتب : ؛ إن التخدير والإيحاء – أى الوسيلة الأساسية لتأثير الدراما الفنية " هما ما يجعلان هذا التأثير قريباً من تأثير النظام الدينى ، ويساعد لبعض الوقت على وضع الإنسان فى حالة من الإنفعال غير الواعى ." وفى حديث وجهه إلى رفاقه أساتذة السينما السوفيتية عام ١٩٣٩ ، وبعد حوالى عشرين عاماً من عدائه للسينما التمثيلية ، وبعد مالاقاه من عنت شديد للحصول على فرصة لعمل أية أفلام وفق مفهومه بعد انجازه لفيلم "ثلاث أغنيات عن لينين " عام ١٩٣٤ ، والتجاهل المعلن والخفى الذى الاقاه من السلطات السياسية الحزبية والسينمائية أيضا ، والاهتمام فقط بأفلام الدعاية وتمجيد ستالين ، وانصراف الأساتذة الكبار مثل ايزنشتاين عنه ، بدا ڤيرتوف وكأنه يتراجع قليلاً عن موقفه تجاه السينما التمثيلية ، وإن ظل معارضاً لمزج التمثيلى بالوثائقى .

وأغلب الظن أنه إلى جانب موقفه الإيديولوجى من السينما التمثيلية ، فإن ڤيرتوف واجه ذات المشكلة التى تواجهها السينما الوثائقية الآن ، لدينا فى مصر على الأقل لا من حيث كم انتاجها فقط ، بل من حيث توزيعها أيضاً . فقد كتب فى خضم صراعه لصنع أفلام وفق العين السينمائية : "لماذا نحن ضد السينما التمثيلية ؟ .. لست أدرى من ضد من ، من الصعب الوقوف ضد السينما التمثيلية ، إنها تشمل ٩٨٪ من كل الانتاج العالمى ."

وما حدث فى موقفه من تغير بالنسبة للفيلم التمثيلى ، حدث أيضا وتحت الضغوط ذاتها وبفعل الظروف نفسها فى موقفه من السيناريو المكتوب ، إذ كتب : "إما أن أفقد شخصيتى ، أو يتوقف وجودى السينمائى " ، وأخيرا اضطر لكتابة سيناريو بعنوان "حكايات عن المارد " ، ولكن ميخائيل روم المخرج الشهير فيما بعد والذى كان مسئولا فى ذلك الوقت رفض السيناريو بحجة أنه :"من المستحيل تنفيذه تقريبا ، ومن غير المعروف إن كان سينجح؟" .

نشر دزيجا ڤيرتوف أولى كتاباته النظرية تحت عنوان "بيان حول تجريد السينما المسرحية من سلاحها، والذى كان قد كتبه نهاية عام ١٩١٩ مستهلا كتاباته عن العين السينمائية ، فى مجلة "كينوفوت " التى تصدر فى موسكو وذلك عام ١٩٢٢ ، ثم تبعه بالهجوم النظرى الكبير التالى لـ "عيون السينما" فى البيان الشهير حول السينما التمثيلية الذى نشر فى مجلة ليف Lef عام ١٩٢٣ تحت عنوان "عيون السينما- الانقلاب " (وكانت مجلة ليف لسان حال جماعة الجبهة اليسارية للفن والتى كان إيزنشتاين عضوا فيها ، وهى مجلة كان يحررها أوسيب بريك وڤلاديمير مايا كوڤسكى وقد كرست كتاباتها للفن الراديكالى والاستطيقا الراديكالية وصدرت أعدادها خلال السنوات ١٩٢٣ - ١٩٢٥ ، ١٩٢٧ - ١٩٢٨) ، وخلاصة هذين البيانين هى مجرد نفى للسينما التمثيلية من كل الجنسيات وبكل أنواعها ، النفسى ، البوليسى ، النقدى ، وموضوعاتها الواقعية والرمزية والتعبيرية باعتبارها جميعًا صوراً إيضاحية سينمائية لجماجم أدبية .

على أنه بداية من عام ١٩٢٢ بدأت كتاباته عن العين السينمائية تحدد مفهومه ومنهجه وأسلوبه على نحو تراكمى ، وتتسم كتاباته الأولى فى هذا الشأن بالحديث كثيرا عن الآلة ، وشاعرية الآلة ، والإنسان الكهربائى الكامل ، و فيما يبدو أنه كان متأثرا بدرجة ما بالمستقبلية الإيطالية فى أول الأمر وبأفكار مارينيتى عن الإنسان الملتحم بالآلة **"Cyborg"** وإن كانت تلك النبرة قد خفت كثيراً بل تلاشت ولم يبق منها إلا فكرة الإنسان والآلة : الرجل والكاميرا السينمائية وبهدف السعى لكشف الحقيقة .

ونلحظ ، فى الكتابات الأولى أيضا ، تعريفًا مجردًا للعين السينمائية : "هى فن تنظيم الحركات الضرورية للأشياء فى الفراغ وذلك بفضل استعمال مجموعة فنية ايقاعية مطابقة لخواص "المواد" وللايقاع الداخلى لكل شىء" ، ولكن المنهج الشكلى والأسلوب يتضحان من وضع القواعد : "القياس ، الايقاع ، طبيعة الحركة وموقعها تجاه محاور إحداثيات الصورة ، وربما أيضا تجاه حتى المحاور الكونية (ثلاثة أبعاد + البعد الرابع وهو الزمن) هو ما ينبغى أن يحصى ويدرس من قبل مبدعى السينما جميعًا ، وهذه هى القاعدة الأولى فى النظام القاسى من أجل حركة أكثر دقة للفن السينمائى المتوتر والمتشابك . وتعالج باقى القواعد المونتاج والفواصل وتنظيم الحركة ، فالمونتاج هو خلاصة هندسية للحركة عن طريق تعاقب جذاب للصور . والفواصل (الانتقال من حركة إلى أخرى) لا الحركات نفسها هى التى تكون المواد "(عناصر فن الحركة) ، وهى التى تقود الحركة وسير الأحداث نحو النهاية الحركية ، وتنظيم الحركة يعنى تنظيم عناصرها – أى فواصلها – فى الجملة . وفى كل جملة يوجد تصعيد ، انجاز وسقوط للحركة ، والعمل يتكون من الجمل كما أن الجمل تتكون من فواصل الحركة . وينتهى ڤيرتوف إلى استنتاج منطقى : "لا شك أن أى سيناريو ، مهما كان كاملا لا يستطيع أن يحل مكان هذه الملاحظات " .

الفقرة التالية أول إفصاح غير مجرد عن العين السينمائية : "إن نقطة الانطلاق هى : استعمال الكاميرا السينمائية كعين السينما الأكثر كمالاً من العين البشرية بهدف دراسة فوضى الظواهر المرئية التى تملأ الفضاء . أن العين السينمائية تحيا وتتحرك فى الزمان والمكان ، تستقبل وتسجل الانطباعات لا كما تفعل العين البشرية مطلقًا ، بل بطريقة أخرى . " أنه لا يعترف باختيارات العين البشرية للموضوعات والزوايا والتفاصيل ويطمح فى تحرير الكاميرا السينمائية من أسر اختيار العين البشرية : "حتى يومنا هذا ، كنا نقمع الكاميرا السينمائية ونجبرها على نسخ العمل الذى تقوم به عيوننا ، وكلما كان النسخ أفضل ، اعتبرنا التصوير أفضل ، بسنحرر من اليوم الكاميرا السينمائية وسنجبرها على العمل فى الاتجاه المعاكس بعيدا عن المنسوخ " . وبعض ملاحظات ڤيرتوف التى نعتبرها اليوم من البديهيات كانت فى عام ١٩٢٣

اكتشافات نظرية :"إن المتفرج على الباليه يراقب بذهول أحيانا كل المجموعة الراقصة ، وأحيانا يراقب بالصدفة وجوهًا منفصلة وأحيانًا يراقب رَجلَى أحدهم – إنها مجموعة من الاستقبالات المشتتة التى تختلف من متفرج إلى آخر ... ولكن الكاميرا السينمائية تجّر" عين المتفرج السينمائى من الأيدى نحو الأرجل ، ومن الأرجل نحو العيون وما إلى ذلك ، وعلى أحسن تركيب ممكن . وتنظيم التفاصيل فى مشهد مونتاجى فعال " . ينبغى أن نتذكر دائما إن فيرتوف يتحدث عن الكاميرا الوثائقية والمونتاج الوثائقى لا عن الكاميرا داخل البلاتوه ولا عن مونتاج الفيلم التمثيلى .

يوضح التعريف التالى للعين السينمائية استراتيجية العمل : "أنا – العين السينمائية ، أنا – الآلة ، أعرض العالم عليكم ، كما يمكن لى أنا فقط أن أراه ، إننى أحرر نفسى من الآن وإلى الأبد من السكون الإنسانى ، إننى فى حركة مستمرة ، أبتعد أو أقترب من المواد ، أزحف تحتها وأدخل فيها ، إننى أتحرك موازيًا لوجه الحصان وهو يعدو ، أندفع بسرعة فائقة بين الجموع ، أركض أمام الجنود الراكعين ، أنبطح على ظهرى ، وأنهض مع الطائرات ، أسقط وأطير مع الأجسام الساقطة والطائرة ، وها أنا الآلة ارتميت بكل قوتى ، سايرت فوضى الحركات ، ثبّت الحركة من الحركة من خلال أكثر الحيل تعقيداً .... أن طريقى يتجه نحو خلق الاستقبال الطازج للعالم ." وسوف نجد فى فيلم "الرجل والكاميرا" تطبيقًا عمليًا لهذا المنهج .

فيما بعد توسعت التصورات حول العين السينمائية ، "العين السينمائية " كتحليل سينمائى " ، والعين السينمائية " كنظرية للفواصل ، والعين السينمائية بوصفها النظرية النسبية على الشاشة (أى إضافة بعد الزمن للأبعاد المكانية) ، وتتعدد تعريفات العين السينمائية " ، فهى "ما لاتراه العين " ، وهى ميكروسكوب وتليسكوب الزمن ، وهى نيجاتيف الزمن ، وهى التصوير بالأشعة ، وهى تصوير الحياة على غرة ؛ ولكنها تكمل جميعها بعضها البعض ، "العين السينمائية " هى إمكانية جعل غير المرئى مرئيًا ، غير الواضح واضحًا ، المتخفى بارزًا ، المقنع مكشوفا ، التمثيل تصرفا طبيعيا ، الكذب حقيقة .

فى عام ١٩٢٩ وبعد النجاح الكبير لفيلم "الرجل والكاميرا السينمائية " أصبحت الصيغ التى يضعها ڤيرتوڤ للعين السينمائية أكثر تحديداً ، فالعين السينمائية تعنى التسجيل السينمائى للوقائع . وهى أن أرى سينمائيًا (من خلال الكاميرا) + أكتب سينمائيًا (أسجل على شريط الفيلم بواسطة الكاميرا) + أنظم سينمائيًا (أولِّف) . وأصبح بهذا رائداً لشعار الكاميرا قلم الذى نسبه البعض إلى الكسندر أستروك "رائد السينما الجديدة الفرنسية ."

نحتاج الآن إلى طرح التساؤل حول الأساس الفكرى والسياسى لنظرية "العين السينمائية ". كانت الاستراتيجية المطروحة بالنسبة للسينما بعد نجاح ثورة أكتوبر ١٩١٧ فى روسيا هى دفعها للمحافظة على الحماس الثورى " حسب كلمات لينين ، باعتبارها "السلاح الحقيقى والفعال من أجل تنوير الطبقة العاملة والجماهير الشعبية ، وأحد أشد الوسائل أهمية فى النضال المقدس للبروليتاريا للخروج من الممر الضيق للفن البرجوازى " ولإيمان ڤيرتوڤ بهذه الاستراتيجية كتب فى ١٩٢٥ تحت عنوان أساس "العين السينمائية " : إن حركة العين السينمائية التى نتزعمها نحن "عيون السينما" ، العاملين فى السينما الإخبارية – هى حركة ذات طبيعة دولية ، يسير تطورها جنبا إلى جنب الثورة البروليتارية العالمية ، إن مهمتنا الأساسية البرنامجية، هى مساعد كل مضطهد على حدة ، وكل البروليتاريا بشكل عام فى سعيها نحو استيعاب الظواهر الحياتية المحيطة بها " ... "نحن ندخل فى وعى الشغيلة الوقائع المنظمة المثبتة والمنتقاة بعناية (الكبيرة والصغيرة) سواء منها المتعلقة بحياة العمال أنفسهم أو بحياة أعدائهم الطبقيين ، وذلك بدلا عن النسخ المقلدة للحياة (العروض المسرحية ، الدراما السينما .. إلخ) إن مهمتنا هى إقامة صلة طبقية بصرية "العين السينمائية" وسمعية (أذن الراديو" أو العين الإذاعية)، بين بروليتاريا جميع الأمم والدول على قاعدة التفسير الشيوعى للعالم" ، ويضيف ڤيرتوڤ فى عام ١٩٢٩ دافعا إستطيقيًا لنظريته : "تسعى العين السينمائية ، وهى تخترق ما يبدو على أنه فوضى الحياة ، إلى إيجاد الجواب عن الموضوع المطروح داخل الحياة نفسها . تسعى إلى إيجاد القوة المحصلة بين ملايين الظواهر ، المرتبطة بالموضوع المعيَّن ، تسعى بالتوليف

والانتزاع بواسطة الكاميرا إلى الظواهر الأكثر نموذجية ، الأكثر ملائمة ، وإلى تنظيم الأجزاء المقتطعة من الحياة فى انتظام إيقاعى فكرى - مرئى ، إلى صيغة فكرية - مرئية ، وإلى "أرى" العصارة ." ولعلنا نتذكر أنه فى الفترة ذاتها كان برتولد برشت يشكل نظرية المسرح الملحمى ، وكان كثير من الفنانين الماركسيين المبدعين يبحثون عن تطوير الشكل ، فالعين السينمائية هى نظرية لرؤية جديدة للعالم يمتزج فيها التلقى العقلى بالتلقى الوجدانى .

عيون السينما (الجماعة -الأفلام)

فى عام ١٩٢٢ ، انضم ميخائيل كاوفمان المصور السينمائى وشقيق ڤيرتوڤ بعد تسريحه من الجيش ، إثر انتهاء الحرب الأهلية إلى الثنائى دزيجا ڤيرتوف وإليزاڤيتا سڤيلوفا المونتيرة الموهوبة وزوجة ڤيرتوڤ ، ليشكلوا نواة عيون السينما ، وأطلقوا على ثلاثتهم معاً مجلس الثلاثة " . وكانت الكتابات الأولى التى نشرت فى مجلة ليف والأشبه بمانيفيستو العين السينمائية بتوقيع مجلس الثلاثة ، وكما يقول ڤيرتوف ذاته : "صارت عيون السينما من عام ١٩٢٣ حتى عام ١٩٢٥ ثلاثة أو أربعة أشخاص " ، ومع أن أفكار "عيون السينما" لاقت منذ عام ١٩٢٥ ، رواجا كبيرا ، ونمت المجموعة الأساسية (مجلس الثلاثة) كما نمت مجموعة من العاملين الذين يشيعون الحركة ، إلا أن الأفلام أو الأعمال التى أنجزت منذ عام ١٩٢٢ وحتى عام ١٩٢٩ (انتهاء بالرجل والكاميرا السينمائية) قامت بجهود ثلاثى المجموعة الأساسية وبمعاونة مساعدين أغلبهم من المؤمنين بنظرية العين السينمائية ويمكن اعتبارهم ضمن جماعة عيون السينما ، لكن الشىء اللافت للنظر أن ميخائيل كاوفمان انشق على الجماعة بعد إنجاز فيلم "الرجل والكاميرا السينمائية " ولم يعد يعمل مع ڤيرتوف وأخرج بنفسه عددا من الأفلام الوثائقية ، وكان هذا بسبب عدم رضائه عن النسخة النهائية للفيلم .

"الحقيقة السينمائية" هو الاسم الذى أطلقه ڤيرتوف على سلسلة أعداد من جريدة سينمائية بلغت ٢٣ عدداً ، وصدرت من عام ١٩٢٢ حتى عام ١٩٢٥ ، وربما أطلق ڤيرتوف الاسم تشبها باسم جريدة الحزب التى أسسها لينين "البراڤدا" ومعناها الحقيقة باللغة الروسية ، وقد يكون الاختيار أيضاً بدافع أفكار نظرية العين السينمائية

الساعية وراء الحقيقة ، وكانت أعداد السلسة مبنية من آلاف اللقطات والمواد المصورة الملتقطة من أماكن مختلفة وأوقات مختلفة وقد استخدمت فيها تقنيات مختلفة : الحركة البطيئة والمعكوسة ، صور فوتوغرافية ساكنة ومركبة ، رسوم متحركة .. إلخ .

كانت السينما قد أممت في عام ١٩١٩ ، ولكن لينين طرح برنامجه عن السياسة الاقتصادية الجديدة وهي السياسة التي تتيح حرية النشاط للقطاع الخاص ورأسمال الخاص في عام ١٩٢١ ، وإذا كان : "لينين قد فتح الباب ، فإن البيروقراطية قفلته في نهاية ١٩٢٢ " وفي ذلك العام - ١٩٢٢ - كتب ڤيرتوف عن الحقيقة السينمائية - العدد الخامس ، " بينما نصفها (الجريدة) الأول مقيدا بالأحداث السياسية ، تراها مجبرة على تسليم نصفها الثاني لقدرة السوق على تسديد الديون " كما اشتكى بشدة من أنها لا تقدم "استعراضا للعالم ، خلال كل بضع ساعات من الزمن " أي أنها لا تلاحق الحقائق في العالم ، وتذمر أيضا من إقبال الجمهور على دراما "القبلات " وانصرافه في الحقيقة السينمائية : "إن هذا يعني أن الجمهور غير صالح " .

لم يتوقف ڤيرتوف عن التجديد في "الحقيقة السينمائية" رغم أنها مجرد جريدة سينمائية . ورغم أنه كان شديد الحذر في الأعداد الأولى منها ، إلا أنه كان يجادل الجمهور ويصارع الواقع سينمائيا بخلق بناء مبتكر يبتعد عن أسلوب الأدب المعتمد . وإن كان العدد الثالث عشر قد لاقى دعماً غير متوقع من قبل الصحافة ، فقد وصف هو ذاته بالمجنون بسبب العدد الرابع عشر، وأعلن أن معظم العاملين في السينما الروائية ، معادون بشكل خفي أو واضح لـ "الحقيقة السينمائية " ولـ عيون السينما . لأنه فيما لو انتصرت وجهة نظرنا ، فإنهم سيضطرون إما لتعلم العمل من جديد ، أو لترك السينما نهائياً ، إنهم يستعيرون وسائلنا وينقلونها إلى الدراما الفنية ، وبهذا تقوى مواقفنا " ، ولعل المرء يتساءل هل كان دعم الصحافة للعدد ١٣ من "الحقيقة السينمائية" بسبب تكريسه لمناسبة عيد ميلاد لينين ، رغم أن بناءه كان تجريبياً ؟ " أم كان نجاحاً حقيقياً لعيون السينما ؟

لنتأمل بشيء من التفصيل أسلوب عمل "عيون السينما" . تعطى "عيون السينما" للمونتاج معنى مختلفًا تمامًا ، ويفهم المونتاج على أنه تنظيم العالم المرئى ، وتميز "عيون السينما" بين أشكال مختلفة للمونتاج : ١ - المونتاج أثناء المراقبة ٢ - المونتاج بعد المراقبة (وضع ڤيرتوف مع عيون السينما نظاماً صارماً وتراتبيا للمراقبة ، يختلف كثيرا عن نظام معاينة أماكن التصوير المتبعة الآن والتى تخضع فيها السينما الوثائقية لسيناريو مبدئى أو مخطط عام على الأقل ، وهذا النظام فى مرحلة المونتاج أثناء وبعد المراقبة يعتبر بديلاً عن السيناريو المكتوب) ٣ - المونتاج أثناء التصوير ٤ - المونتاج بعد التصوير - التنظيم الأولى لما تم تصويره وتقرير الأجزاء الناقصة ٥ - العين الدقيقة - (اصطياد المواد المونتاجية) - التوجه الفورى .. لاصطياد اللقطات الضرورية للربط ٦ - المونتاج النهائى - إبراز المواضيع الصغيرة المختبئة بالإضافة إلى المواضيع الكبيرة ، إعادة تنظيم المادة وفق أفضل تسلسل ممكن ، إبراز عمق الشىء السينمائى . ربط اللحظات المتشابهة ، لكن عيون السينما فى حالة التصوير الفورى أو المفاجئ تستغنى عن البندين ١ ، ٢ الخاصين بالمراقبة وتركز على البند الثالث والخامس.

وهكذا يتم توليف كل شىء خاص بعيون السينما بداية من لحظة اختيار الموضوع وانتهاء بإصدار الشريط السينمائى فى شكله النهائى ، أى أن التوليف يتم أثناء كل عملية إنتاج الفيلم . ونستطيع تمييز ثلاث مراحل فى هذا المونتاج المستمر :

المرحلة الأولى : المونتاج الخاص بجرد كل المعطيات الوثائقية ذات العلاقة المباشرة أو غير المباشرة بالموضوع المعنى (سواء كانت المعطيات على شكل مخطوطات ، أو مواد ، أو شكل أجزاء من فيلم ، صور فوتوغرافية ، مقتطفات من جريدة ، كتب .. إلخ) ونتيجة لهذا المونتاج - الجرد ، تتبلور عن طريق اختيار وتوحيد المعطيات الأكثر قيمة خطة تطوير الموضوع ، وتتوضح ،، "وتتولف" .

المرحلة الثانية : المونتاج الخاص بجدول مراقبات العين البشرية حول الموضوع المعنى (مونتاج المراقبات الخاصة ، أو مونتاج ما ينقله المراقبون السينمائيون ،

والمستطلعون) . خطة التصوير كنتيجة للاختيار ولتصنيف مراقبات العين البشرية ، وأثناء ذلك يأخذ المؤلف بعين الاعتبار كل تعليمات خطة الموضوع ، وأيضا كل الخصائص المخبرة "للآلة العين " " للعين السينمائية " .

المرحلة الثالثة : المونتاج المركزى ، جدول المراقبات المسجلة على شريط الفيلم بواسطة "العين السينمائية " . الحساب العددى للمجموعات المونتاجية . توحيد الأجزاء ذات النوع الواحد ،إعادة الترتيب المستمرة للأجزاء – الكادرات ، إلى أن تتركز كل الأجزاء فى ذلك الانتظام الإيقاعى ، حيث تتطابق كل الحلقات الفكرية مع الحلقات المرئية . وكنتيجة لكل عمليات المزج والعزل والاختصار ، نحصل على ما يمكن اعتباره توازنا مرئيا ، صيغة مرئية . إن هذه الصيغة ، هذا التوازن الذى نحصل عليه نتيجة للمونتاج العام للوثائق السينمائية المسجلة على شريط الفيلم ، هو الشىء السينمائى مئة بالمائة ، هو الخلاصة ، هو " أرى " السينمائية المركزة .

إن أسلوب العمل الذى فصلناه آنفا لا يعدّ نظرية من نظريات المونتاج ولكنه أسلوب خاص جداً ، ربما يشترك فى بعض جزئياته مع أساليب أخرى ؛ ولكن العين السينمائية وكما يقول ڤيرتوڤ " تولف عندما تختار الموضوع ، وتولف عندما تراقب الموضوع ، وتولف عندما تقرر نظام عرض ما تم تصويره حول الموضوع (من بين آلاف إمكانيات توليف الكادرات ، والتوقف عند الأكثر ملائمة للتوليف، انطلاقا من خصائص المادة السينمائية المصورة ، ومن متطلبات الموضوع الذى نطرحه على أنفسنا) " .

لم تكن العين السينمائية "نظرية لها منهج وأساليب خاصة وإنما كانت أيضا عنوانا أو اسما لفيلم من الطول المعتاد ، وضع له ڤيرتوڤ عنوانا توضيحيا آخر هو "تصوير الحياة على حين غرة " ، أو "الحياة بغتة " حسب ترجمة عدنان مدانات ، أو "قَفْش " أو الإمساك بالحياة فجأة ، وهى كلها صيغ تحاول التعبير عن رؤية وأسلوب الفيلم بل التعبير عن الممارسة التطبيقية للعين السينمائية النظرية : " المحاولة الأولى فى العالم لتأسيس الشىء السينمائى بدون مشاركة الممثلين ، الرسامين ، مدراء الإستوديو ، بدون استعمال الإستوديو ، الديكور والملابس" . حاول الفيلم تقديم

الانفعالات الحقيقية ، مشاعر هذه المرأة أو تلك ، هذا المتشرد ، هذا المشعوذ ، هؤلاء الأطفال بتصويرهم بغتة وبكاميرا خفية . كما حاول أن يعرى الفتاة البرجوازية الدلوعة، والبرجوازى السابح فى الشحم . والغريب أن ڤيرتوف يصف الفيلم بأنه "أخبار سينمائية فى ستة فصول " فى الكتابة عن المشروع ، وقت أن أصبح رئيسا لاستوديو كالت كينو (السينما الثقافية) ، وقد قامت خلية عيون السينما فى مؤسسة السينما الحكومية بالأعمال الاستطلاعية الخاصة بإنجاز الفيلم . وعن مغزى الفيلم وغايته كتب ڤيرتوف : "إن الكاميرا السينمائية ، وهى تكشف أصل الأشياء والخبز ، تعطى لكل شغيل إمكانية أن يقتنع وبشكل حسىٍّ بأنه يصنع كل الأشياء بنفسه ، وأنها بالتالى يجب أن تصبح ملكه " .، وقد حصل الفيلم على الميدالية الفضية وشهادة شرفية من المعرض الدولى فى باريس .

ربما تركت وفاة لينين عام ١٩٢٤ أثرا يصل إلى حد الفجيعة عند ڤيرتوف لفرط إيمانه الشديد به ، وربما وجد فى استمرار الحقيقة السينمائية " عزاءه ، فظل يصدرها إلى ما بعد وفاته بعام . وربما يكون حماسه الثورى الدافع وراء صنع أفلام إعلامية أو دعائية ، عن إنجازات الصناعة والزراعة الاشتراكية ، وعن جهود مجلس موسكو وعن حلم الاشتراكية الذى سيصبح واقعًا فى روسيا ، ولهذا نجده فى عام ١٩٢٦ يصنع فيلمى " إلى الأمام أيها المجلس (السوڤييت) " ، و"سدس العالم" ، بدأت تظهر أزمته ومشاكله مع السلطات ، ولمدة عام ونصف لم يحصل على إمكانية للعمل ، وكانت وسيلته الوحيدة للعمل هى الحصول على تكليف ، يشترط فيه المكلِّف أن تقوم مجموعة "العين السينمائية" نفسها بعمل الفيلم . والفيلمان المشار إليهما أخيرا جاء التكليف بهما من قبل مجلس (سوفييت) موسكو ، ومؤسسة التجارة الحكومية ، ولم يكونا راضيين عما أنجزه لأنه تجاوز الدعاية عنهما إلى تجسيد رؤية أعم ، عن التصدى للرأسمالية .

فيلم "الحادى عشر" كان الثمن الذى قدمه من أجل قبول أن قيامه بصنع فيلم "الرجل والكاميرا السينمائية " . فبعد فترات التوقف التى بدأت تطول قرر السفر إلى أوكرانيا . وهناك حدثت تلك المساومة. فيلم عن الذكرى السنوية للثورة مقابل فيلم

"الرجل والكاميرا" . ومع أن ڤيرتوف "يعتبر "الحادى عشر" كفيلم ، من ناحية اللغة السينمائية ، أفضل بكثير من كل أعمال "العين السينمائية السابقة" ، ويستطرد قائلاً : "لم تكن هناك أية أهمية للكتابات عندما ركبّناها ، إذا كان الفيلم فى البداية بدون كتابات ، وفيما بعد أضيفت الكتابات ؛ ولكن هذا لم يوثر إطلاقًا على المعالجة السينمائية . ورغم أن الفيلم كان صامتًا ، إلا أن ڤيرتوف حاول أن يجعل الأشياء الصامتة تبدو وكأنها تنطق عن طريق المونتاج ، فالآلات والفئوس والمطارق والمناشير يعقبها هدوء ميت .." ولقد وضعت الكتابات فى هذه الأجزاء فقط من أجل التنبيه ، من أجل الاستقبال السليم " إلا أنه رغم كل ذلك كتب أوسيب بريك ، الناقد الكبير وأحد محررَى مجلة ليف ، التى كانت متحمسة للعين السينمائية بصورة سلبية عن الفيلم : "الفيلم على مستوى المونتاج يفتقد إلى الوحدة . لماذا ؟ يعود السبب فى المقام الأول إلى تجاهل ڤيرتوف للحاجة إلى سيناريو محكم ، فكرى ، ومبنى بوضوح ... يحاول ڤيرتوف أن يجعل عناوين الفيلم (الكتابات) تؤدى عمل السيناريو ، ولكن هذه المحاولة لاستخدام لغة مكتوبة كوسيلة لتزويد الصورة ببنية دلالية ، يمكن أن تفضى إلى لا شىء ، " ويضيف بريك : "اختار ڤيرتوف لقطات معينة من تتابع كامل ، ولصقها بكادرات أخرى من تتابع مختلف ، رابطا المادة بعنوان عام كان القصد من ورائه أن الأنساق المختلفة للمعنى سوف تندمج لإنتاج نسق جديد . وما حدث فى الواقع هو أن هذين القسمين ارتد إلى جزئيهما الأساسين ، وظل العنوان يحوم فوقهما دون أن يوحدهما بأى معنى ".

اللافت للنظر أن أوسيب كان من المدافعين عن السينما الوثائقية ومن المتحمسين للحقيقة السينمائية ، بل كان قد نشر بيان الانقلاب الخاص بالعين السينمائية فى مجله ليف (لسان حال الجبهة اليسارية للفن) ، أى أنه أسهم بدرجة كبيرة فى إبراز نظرية العين السينمائية ، كما أنه انتقد إيزنشتاين للجوئه إلى مزج الوثائقى بالتمثيلى فى فيلم "أكتوبر" على أساس أن الفيلم كان يمكن إنجازه .. من خلال مونتاج وثائقى للمواد السينمائية المصورة الموجودة بالفعل . وهذا يجعلنا نتساءل : هل كان الانتقاد الاستطيقى لا التقنىّ من جانب أوسيب سببا أم نتيجة للحملة ، التى انطلقت منذ منتصف العشرينيات ضد العين السينمائية وضد عدم وجود سيناريوهات مكتوبة عند ڤيرتوف ، الحملة التى بلغت ذروتها بعد فيلم "الرجل والكاميرا السينمائية" ؟ ومن

الجدير بالذكر فى هذا السياق أن الناقد الشكلى الكبير شكلوفسكى ناقش بموضوعية مزج التمثيلى بالوثائقى فى فيلم أكتوبر ، " ووجد أن "جوانب الفشل" فى الفيلم من وجهة نظره لا تكمن فى هذا المزج ، بل فى عدم قدرة ايزنشتاين على إحكام الربط بين الوثائقى والتمثيلى وتوظيف كل منهما .

فى عام ١٩٢٨ عقد الحزب أولى مؤتمراته عن السينما ، وطالب بإعادة تنظيم كامل لها ، وانتقد سياسة "المال قبل الطبقة " أى تحقيق عائد اقتصادى من إنتاج الأفلام (وهى النظرة ذاتها عند الرأسمالية) باعتباره الهدف الأول قبل الاهتمام بتأثير السينما ودورها فى توعية الطبقة العاملة . وعهد بالسينما فى هذا المؤتمر إلى بلشفى كبير هو بوريس شومياتسكى ، كما طرح شعار "سينما فعالة من الوجهة الأيديولوجية والترفيهية . ولكن الغريب والمدهش أن شومياتسكى أعدم رميا بالرصاص فى أواخر الثلاثينيات بتهمة التعامل مع الفاشية ، فقط لأنه تجول فى الغرب ، محاولاً البحث عن هيكلة جديدة للإنتاج ، السينمائى السوفيتى تستفيد من التجارب الأوروبية الغربية والأمريكية فى الإنتاج . وذلك فى سلسلة تصفية المعارضين التى كان يتبعها ستالين "الرجل والكاميرا السينمائية" الذى أنجزه فيرتوف فى أوكرانيا كان آخر تعاون بين مجلس الثلاثة فيرتوف وزوجته المونتيرة إليزافيتا وأخيه ميخائيل كاوفمان ، وهو ينتمى بهذا إلى أفلام "عيون السينما" ولكنه يحتاج إلى وقفة خاصة .

الرجل والكاميرا السينمائية : المأثرة والمأساة

"الرجل والكاميرا السينمائية " هو ذروة فن فيرتوف السينمائى ، وهو فيلم من السينما الخالصة ، "موسيقى مرئية " ، إذا جاز التعبير ، تجسد كل الأفكار النظرية "الشكلية والفكرية معًا للفنان الكبير. وإذا كان إيزنشتاين قد وصف يومًا ما ، التأثيرات المونتاجية ، والمؤثرات الخاصة فى الفيلم بأنها : "مجرد ألعاب شكلية ، ونزعة وحشية للكاميرا لا هدف لها " ، فإن الزمن أثبت أن هذا الفيلم بالتحديد أحد أهم أعمال فيرتوف التى جعلته – مثل إيزنشتاين – يلقى التأييد من جانب الطليعة الأوروبية المؤثرة ، إنه فيلم يستحيل سرده فى كلمات ، وحتى مهمة تلخيصه فى كلمات تصبح بالغة الصعوبة ، فهو مبنى كشئ سينمائى مرئى ومسموع على الرغم من أنه فيلم

صامت . هنا تخلى ڤيرتوڤ تماماً عن وسائل المسرح والأدب (لا توجد كتابات توضيحية من أى نوع فى الفيلم) .

أطلق ڤيرتوڤ على الفيلم اسما جانبياً أو فرعياً هو "السيمفونية البصرية" ، ورغم أنه وجدت "سيمفونيات مدن" أخرى فى زمنه لوالتر روتمان "سيمفونية برلين" ، وألبرتوكافالكانتى "باريس" وغيرهما ، إلا أن فيلمه لم يكن هدفه فقط "تقديم موزايك عن الحياة فى مدينة ، بل أيضاً جذب المشاهد وإشراكه فى الخطاب النظرى عن العلاقة بين الفيلم والواقع ، أى بين الفن والواقع ، إنه فيلم عن فهم الإنسان للحياة" .

فى ترجمة عدنان مدانات لمقالات ويوميات ومشاريع ڤيرتوڤ يوجد عنوان هو سيناريو "الرجل والكاميرا السينمائية" أو "السيمفونية البصرية" أضخم مشاريع ڤيرتوڤ السينمائية .

ورغم أنه بدون تاريخ إلا أن الملاحظة الختامية تبين أنه كتب قبل عمل الفيلم بالطبع ، والملاحظة تقول : موضوع إنتاجى صغير منفرد . وربما تشير إلى أن الفيلم لا يحتاج إلى تكلفة إنتاجية عالية . ولكن كلمة منفرد تعنى أنه سوف يبحث له وبنفسه عن تمويل خاص أو "مكلِّف" خاص وهو ما حدث فقد صنع الفيلم فى أوكرانيا .

تجعلنا هذه المخطوطة نتساءل : هل ما هو مكتوب فى الكتاب المذكو آنفا سيناريو بالفعل كما يتصوره ڤيرتوڤ أم مخططاً أم أفكار عامة أم مشروع سيناريو ؟ حتى منتصف الثلاثينات كان ڤيرتوڤ يرفض كتابة السيناريو رفضاً قاطعاً ، وحين كتب سيناريو فعلى لم يعتمده ميخائيل روم . الأرجح أن تكون هذه المخطوطة ، إذن ، من نوع المخططات التى يكتبها الروائيون تمهيدا لكتابة رواياتهم . وعلى أية حال هناك القليل جدا من فيلم الرجل والكاميرا السينمائية" له علاقة بهذا المشروع الذى يبدو ضخماً للغاية وربما يحتاج تنفيذه إلى ساعات .

يبدأ الفيلم بأربع لقطات قد يكون هدفها كسر الإيهام ، اللقطة الأولى يواجه فيها مصور سينمائى المشاهد ، ومن فوق الكاميرا السينمائية يتسلق ميخائيل كاوفمان بكاميرته وحامله الثلاثى نحو فضاء الشاشة ويبدأ فى إدارة كاميرته. فى اللقطة الثانية تظهر قمة مبنى ، ونظن أن المصور يصعده ليمارس عمله ولكن هذا لا يحدث أما اللقطة

الثالثة فهى للمصور ذاته وهو يدخل إلى عمق الكادر المتناهى . فى اللقطة الرابعة يدخل المصور إلى صالة العرض السينمائى من خلال ستائر المسرح ويتجه إلى آلة العرض فيفهم من ذلك أنه سيعرض علينا ما صوره . تتكرر كثيراً صورة المصور السينمائى حامل كاميرته ، كما تتكرر وبدرجة أكبر صورة اليزاقيتا سقيلوقا المونتيرة زوجة ڤيرتوف وهى تعمل على طاولة المونتاج ، ليس هذا أسلوب الفيلم ، داخل الفيلم ولكنه سرد وثيق الصلة بالعين السينمائية وبالحقيقة السينمائية .

تصبح السينما الوثائقية فى فيلم "الرجل والكاميرا السينمائية" وثائقية شعرية ، فالرؤية للعالم من خلال السرد وتقنيات المونتاج والمؤثرات الخاصة تتماشى مع لغة الشعر . الموت والميلاد ، العمل والاسترخاء ، زخم الحياة ، وفوضى الحياة ، والتكرار ، والآلية ، والبهجة ، والحزن كل شيء قد يكون قابلاً للتعبير عنه فى لحظة ، فى بضع تجاورات بين لقطات وحتى بين بضع كادرات .

لا توجد مباشرة ولا شعارات ولا ضجيج أيديولوجى فى الفيلم ، ويتم تصوير البشر فى الكثير من مختلف لحظاتهم ، القوة والضعف (هل لهذا السبب اتهم ڤيرتوف بالشكلية على مأثرته العظيمة هذه) التشرد (هناك متشرد يفترش الأرض ويبتسم ناهضا عندما فاجأته الكاميرا) ، العرى (النساء عاريات على شاطئ البحر) الذى حجبته السينما السوفيتية طوال تاريخها ، والتجمل ، حتى الهواة الذى يبهجون الأطفال ، وماسحو الأحذية ، لا يخجل ڤيرتوف من تصويرهم .

ولعل ڤيرتوف قد وضع فى الفيلم معظم إن لم يكن كل التقنيات التى تعلمها والتى ابتكرها : العرض المعتاد ، العرض البطئ ، العرض السريع ، الحركة المعكوسة ، التصوير أثناء الحركة ، الزوايا المبتكرة المدهشة ، الشاشة المقسمة ، تركيب أشياء أو موضوعات فوق بعضها البعض فى الكادر الواحد ، الكاميرا المخفية ، الرسوم المتحركة ، الصور الثابتة (بتقنية مذهلة فى عصره ، تحريك الصورة الساكنة ، وتثبيت الكادر إلى صورة ساكنة) ، المونتاج السريع حيث اللقطة عدد قليل من الكادرات ، وأخيرا تطبيق نظرية الفواصل .

هل كانت كل هذه التقنيات مجتمعة ، والرؤية التى دعت المشاهد للمشاركة فى تشكيلها هى ما جعلت الجماهير تعزف عن مشاهدة الفيلم ؟ وهل كان ڤيرتوف بهذا الفيلم سابقًا لعصره ؟ إن الفيلم صور بعض أوجه الحياة فى ثلاث مدن هى موسكو ، كييف ، وأوديسا ، فهل الأراجوز أفضل من تعرية الحياة ؟ . على حد تساؤل ڤيرتوف الساخر والمرير وهل هو أكثر غموضا من كثير من الأفلام الغامضة بالفعل ؟

سيظل "الرجل والكاميرا السينمائية" ، برغم كل شىء مأثرة ڤيرتوف السينمائية. ولكنه كان أيضا مأساته فقد بعده كثيراً من المؤيدين ممن اتهموه بالشكلية ، وتصاعدت بعده حملات الهجوم عليه ، لا حيث واجه العداء السافر من كل المسئولين والحزبيين وأصبح يوصف بأنه صاحب الرجل والكاميرا السينمائية " ولا تسعفنا الفصحى مثل التعبير العامى الذى يعنى السخرية والهزأ به . كان الموقف من الشكلانيين قد وصل إلى ذروة عدائه ، وظلت التهمة ملتصقة به حتى النهاية يتضح يزخر الفيلم بالتكثيف بالغ الدلالة فى مشهد رؤيوى من فيلم الرجل والكاميرا" فى ساحة ألعاب تسلية تصوب بندقية رش إلى هدف ، وهو صورة رجل يضع فوق رأسه قبعة عليها صليب معقوف رمز النازية واستطاعت امرأة أن تصيب الهدف مرات ومرات حتى كسبت صندوق بيرة بكامله ، وكان المشهد قبل هزيمة النازية بستة عشر عاماً .

فى إعادة قراءة حديثة للفيلم ، من جانب إحدى نسويات ما بعد الحداثة ، وهى لاينى كيربى **Lynne Kirby** ، تؤكد على طليعية ڤيرتوف ، وعلى أنه كان نصير للمرأة واحتفى بها كثيراً ، كما أن إظهارها عارية فى فيلمه جاء مختلفا تماما عن النظرة الذكورية الإباحية التى تعتبرها مجرد جسد للجنس ، وتضيف لقد كانت تلك النظرة تجاه المرأة نظرة ثورية .

فى النصف الأول من العشرينيات حشدت السينما السوڤيتية قواتها من أجل الإنجاز الإبداعى فى النصف الثانى من العقد ، ويعتبر النصف الثانى من العشرينيات (١٩٢٥ - ١٩٣٠) فى نظر الكثير من المؤرخين العصر الذهبى للسينما السوڤيتية . فإلى جانب ڤيرتوف وفيلميه اللذين الإضراب آنفا "الحادى عشر" "والرجل والكاميرا السينمائية " ، كان هناك انتاج أساتذة السينما التمثيلية : إيزنشتاين (الذى قدم فى هذه الفترة "المدرعة بوتومكين" " الإضراب" " أكتوبر" ، "عشرة أيام هزت العالم" ،

الخط العام كأفلام تمثيلية طويلة) ، وبودوفكين (ومن أفلامه البارزة فى الفترة ذاتها "حمّى الشطرنج" ، "شعاع الموت" ، "والأم" ، "نهاية بطرسبورج) وكوليشوف وغيرهم ، ولكن للأسف كانت الحيوية التجريبية التى اتسمت بها السينما السوفيتية فى هذه الفترة قصيرة الأجل تحت تأثير التغيّر الشديد فى النظرة إلى الفن وفى الموقف السياسى للحزب ، وفى تبديل الشعارات الأممية بشعارات قومية .

وأخيرا بفعل سيطرة عبادة الفرد . وكانت السينما أيضا قد نطقت ، أى أن العصر الذهبى ينتمى بكامله تقريباً إلى السينما الصامتة .

الأفلام الناطقة :

فى الانتقال إلى السينما الناطقة ، كان فيرتوف مهيأ تماماً ، فقد سبق أن أجرى وهو طالب فى معهد السمع تجارب مونتاجية على أصوات مسجلة . وإلى جانب العين السينمائية كتب عن العين الإذاعية . وفى أفلامه الصامتة اكتشف بدائل للصوت ، الأدمى وابتكر أساليب مونتاج (بتبديل الجمل والصور على نحو إيقاعى) كتقنية للسرد من خارج الصورة ، وهكذا تفوق على أيزنشتاين ومعظم أساتذة السينما الصامتة الآخرين ، وحقق أول أفلامه الناطقة "سيمفونية الدونباس" نجاحًا فورياً فى كل مكان ، حتى فى خارج البلاد. وكان هناك عامل مهم آخر فى تحقيق التفوق وهو أن عمله كان فى خارج لا فى داخل الإستوديو، وهو ماجعل إلحاح تسجيل الصوت مع الصورة يطارده دائما فابتكر رفاقه المهندسون العاملون فى المعمل جهازاً لإنجاز هذه التقنية ، وتوصل إلى تسجيل الصوت أثناء الحركة أيضا . وكتب مسجلاً هذا الانتصار : "للمرة الأولى فى العالم تَبتّنا وثائقيا الأصوات الأساسية للمنطقة الصناعية (أصوات المناجم ، والمصانع ، القطارات .. إلخ) . فقد كان يصور من فوق سطح قطار مسرع ، وقضى هو وزملاؤه على جمود حركة آلة تسجيل الصوت . ورغم أن الفيلم أنجز فى عام ١٩٢٩ إلا إنه لم يعرض إلا فى عام ١٩٣١ مع أنه كان يتوقع أن يعرضه المسئولون فى احتفالات أكتوبر عام ١٩٣٠ ، ومثل "الرجل والكاميرا السينمائية" انتجت الفيلم ستوديوهات أوكرانيا " أوكراينفيلم" . ولم يشارك فيه ميخائيل كاوفمان كمصور، بسبب قطع صلته الفنية بفيرتوف بعد "الرجل والكاميرا" لعدم رضائه عنه قال شارلى شابلن بعد أن شاهد الفيلم : "لم أكن أبدا أستطيع أن أتخيل أنه يمكن تنظيم الأصوات

الصناعية ، بحيث تبدو رائعة على هذا النحو ، إننى اعتبر "الحماس" إحدى أفضل السيمفونيات المؤثرة ، التى سمعتها فى حياتى، إن السيد دزيجا ڤيرتوف موسيقار . وعلى الأساتذة أن يتعلموا منه ، لا أن يجادلوه .

جعل ڤيرتوف لينين الميت جسداً ينطق على الشاشة فى فيلم "ثلاث أغنيات عن لينين " . ويبدو أنه فى فترة بداية عبادة الفرد لم يكن هناك حماس لظهور مثل هذا الفيلم . كتب ڤيرتوف : اضطررت إلى عمل فيلم ثلاث أغنيات عن لينين فى مكان عار وبأيد عارية .. لم يكن هناك مصورمسلح جيدا ومتمرن خصيصاً يستطيع أن يتعلم من جديد وأن يندمج فى عملنا " . كان عليه أن يبحث فى كل الأراشيف ومكتبات الأفلام مع زوجته سڤيلوڤا ، كما حاول ونجح فى نقل صوت لينين من على الأسطوانات إلى شريط الفيلم ، وجمع وسجل على شريط الفيلم أغان شعبية عن لينين .

وتوجد فى هذا الفيلم بالإضافة إلى الوثائق السينمائية عن لينين الحى ، مسيرة لينين الأخيرة ، من جوروك إلى موسكو ، والاستعراض الجنائزى ، ولحظات الحرب الأهلية . وكما لم يجد الفيلم حماساً فى إنتاجه ، لقى إهمالا متعمدا فى توزيعه فى داخل البلاد ، ولكنه حظى بنجاح فى الغرب وفى أمريكا ، وهو نجاح غير متوقع .

يقدم محتوى "ثلاث أغنيات" بشكل لولبى ، أحيانا بواسطة الصوت ، وأحياناً بواسطة الصورة ، وأحيانا بواسطة الكتابات ، وأحيانا أخرى بدون مشاركة الموسيقى والكلمات ، بتعبير واحد فى الوجوه ، أو فى الحركة الداخلية للكادر ، أو فى تصادم مجموعة واحدة من الصور مع مجموعة أخرى ، أو بخطوة مستقيمة ، أو بدفعات من المعتم إلى المضئ ، من البطىء إلى المسرع ، من المتعب إلى النشيط ، أو بالضجة ، أو بالأغنية الصامتة ، التى بدون كلمات ، الأفكار التى تتجه من الشاشة إلى المتفرج بدون أن يترجم المتفرج أو المستمع الأفكار إلى كلمات ، وربما هذا ما جعل آندريه مالرو يصف الفيلم بأنه النجاح الضخم للسينما السوڤيتية .

كتب ڤيرتوف فى يومياته : "بعد الانتهاء من ثلاث أغنيات عن لينين " اتخذت مجموعتنا قرارا بالانتقال من العمل فى الفيلم الشعرى ذى الطابع الاستعراضى إلى العمل فى أفلام عن تصرفات الإنسان . وعلى عكس المتوقع ، وبدلاً من التحية والدعم ، صادفتنا معارضة الإدارة ، المعارضة لا بالكلمات ، بل بالفعل ، المنع لا بالكلمات ، بل

بالفعل ،الموافقة على المجموع بعد منع كل عناصر هذا المجموع ، الموافقة شكلا والرفض فى الجوهر .

كان حين بدأ فى العمل التحضيرى لفيلم "ثلاث أغنيات " أمام جو من الدس الوحشى من جانب "اتحاد الكتاب البروليتاريين الروس السينمائيين " ، وأرادوا إجباره عن طريق الإجراءات الإدارية على التخلى عن الفيلم الوثائقى ، ولكن ماذا يفعلون بعد منحه وسام النجم الأحمر ؟ إن توجيه الضربة يصبح أكثر تعقيداً :

فيلم "أغنية المهد " هو الأغنية الرابعة لڤيرتوف ، المخرج المؤلف ، وهو الوصف أو الاسم البديل لـ "صانع الأفلام " تمييزا له عن المخرج – الموظف فى ستوديو المنتج . والفيلم كما كتب المؤلف ، هو الأغنية الأولى من مجموعة أغان ، مكرسة للمرأة الحرة ، التى لا تعرف البطالة عن العمل ، والتى لا ينتظرها القمع ، ولا الجوع ، ولا التعذيب ، ولا فأس الجلاد ، المرأة المطمئنة على مصير أولادها ، وعلى مستقبلهم وحاضرهم ، المرأة التى تنفتح أمامها جميع أبواب الدراسة والإبداع والعمل المفرح .

لم يعد هناك وجود لعيون السينما بشبكتها وتنظيمها المحكم ، ولهذا اعتمد ڤيرتوف فى ذلك الوقت على المدخرات الإبداعية التى نفذها على مكتبته كمؤلف أفلام وعلى إمكانيات المكتبة السينمائية والأرشيف وعلى وثائق الإبداع الشعبى حول الموضوع .

كل شىء يسير ببطىء بالغ وبشكل غامض ، وحين انتهى من الفيلم عرض على شاشة واحدة فى موسكو لخمسة أيام فقط وقبل العيد ، أى فى الوقت الذى ينصرف فيه الجمهور عن قاعات العرض .

دخل الرجل دائرة التجاهل الكامل ، أصيب بمرض عضال ، وبقدر ما كان متماسكًا ورافضًا التنازل عن إيمانه بأفكاره واتجاهه السينمائى ، كان ممتلئا بالمرارة، ، وتزخر يومياته بحكمة المتأمل ، وبصلابة ليست صلابة المتمرد ، ولكنها صلابة الاعتزاز بالنفس وحسن تقدير المرء لقيمته ، وتنكر له حتى تلاميذه ، الذين أصبحوا "عمليين" .

فى يونيو ١٩٤١ دخل الاتحاد السوڤيتى الحرب ، ولم يعد الوقت ملائما التجريبية ، فقد كان ڤيرتوف يأمل فى أن يؤدى دوراً كما فى العشرينيات ، ولكنه

اشتغل بالأخبار السينمائية أثناء الحرب وبعدها ، ولا تحوى سيرته ما يدل على تقديمه لعمل بارز منذ نهاية الثلاثينيات وحتى وفاته متأثراً بالسرطان فى ١٢ فبراير ١٩٥٤ .

كتب فى ٢٦ مارس ١٩٤٤ ، " لقد قررنا – هو وإليزاڤيتا زوجته – ألا نرفض أى شيء حتى لا تكون هناك أقوال عن أنه من الصعب ارضاءنا . والمهم ، هو أن نعمل ، بدلاً من العذاب واقفين فى صف الانتظار ."

حين صنع ڤيرتوف فيلم "ثلاث أغنيات عن لينين " تجاهل فيه ستالين ، ولهذا تم تعطيل عرض الفيلم لإضافة بعض أجزاء عن ستالين – لم يقم هو بالمهمة – إلى الفيلم، ولعل هذا الموقف والإصرار عليه ، فضلا عن دفاعه الثابت عن منطلقاته الفنية والفكرية ، دون خوض صراع علنى أو تمرد سافر هو ما جعله يفلت من النفى إلى الچولاچ وسيبيريا أو يقتل رميا بالرصاص كما حدث للمئات من الفنانين المعارضين أو الذين ألصقت بهم التهم .

التأثيرات والأصداء :

خلال الثلاثينيات اعترف معظم صناع الأفلام الوثائقية (علينا أن نكافح لإلغاء مصطلح التسجيلية الخاطئ) الأوروبيين بتأثيرڤيرتوف على أفلامهم . ومن بين هؤلاء جريرسون ، جوريس إيڤنز ، روتمان ، ڤيجو ، وامتد تأثيره واستمر بعد الحرب العالمية الثانية فى السينما التمثيلية للواقعية الجديدة الإيطالية .

فى عام ١٩٦٠ وبعد موته بست سنوات تبنى السيوسيولوجى الفرنسى ادجار مورين مع المخرج جان روش نظرية ڤيرتوف ومنهجه ، وقاما بصك مصطلح "سينما الحقيقة" الذى أصبح عنوانا لاتجاه عالمى فى السينما الوثائقية فيما بعد الحرب العالمية الثانية وانضم إليهما كريس ماركر فى هذا الاتجاه ، وهو من المؤمنين المؤيدين بشدة لڤيرتوف .

وكان أول فيلم فى هذا الاتجاه لمورين دروش هو "عرض أحداث صيف " (١٩٦١) وفيه يجيب الباريسيون عن أسئلة يوجهها له صانعا الفيلم ، اللذان يظهران أيضا فى بعض لقطاته ومشاهده .

فى عام ١٩٦٢ نشرت أول دراسة سوڤيتية عن دزيجا ڤيرتوف ، وتلاها نشر مقالاته ويومياته ومشاريعه بالإنجليزية فخرج تراثه النظرى إلى العالم .

الوثائقية الشعرية كانت إلى جانب الحقيقة السينمائية لها صداها الكبير وأثرها فى أجيال متعددة على النطاق العالمى ، والسينما السياسية ، وكل الواقعيات فى معظم البلدان تأثرت بدرجة أو بأخرى بأساليب العين السينمائية . كما تأكدت دعوة فيرتوف عن مزج التمثيلى بالوثائقى أو غير التمثيلى فى ظهور "الدوكيودراما " أى الدراما الوثائقية كأحد اتجاهات السينما الوثائقية الحديثة .

وفى مصر تأثر جيل الستينيات من خريجى معهد السينما ، وعلى الأخص ممن تمردوا على السينما السائدة بتقاليدها القديمة ، سواء فى أفلامهم الوثائقية أو التمثيلية (نكافح) أيضا لإلغاء مصطلح السينما الروائية) ، وبدرجة أو بأخرى بمنهج ڤيرتوف وأساليبه المونتاجية ، ويكاد فيلم "ثورة المكن " لمدكورثابت أن يكون محاولة بصرية استوعبت مفهوم الإنسان والآلة كما تصوره ڤيرتوف سينمائيًا ، وربما كان الأبرز من بين الجميع خيرى بشارة وفى جيل أحدث حسام على ، وعلى الأخص فى "سوق الرجالة " .

فى عام ١٩٨٤ ، وإحياء للذكرى الثلاثين لوفاته ، نظمت ثلاث هيئات فى نيويورك ، من بينها جماعة "السينما الحيّة" ، أول استعادة أمريكية لأفلام ڤيرتوڤ ، مصحوبة بمناقشات عامة ومحاضرات أدارها دارسون بارزون لفنه وفكره ، مع عرض أفلام لمعاصرى ڤيرتوف وأنصاره من كافة أرجاء العالم .

من الجدير بالتنويه أن ڤيرتوف لم يكن فقط صانع أفلام وواضع نظرية سينمائية للسينما الوثائقية ، وإنما كان أيضا مخططًا وواضع برامج لإقامة منشآت سينمائية ، يُستكمل بها مشروعه أو حلمه السينمائى (مشروع تنظيم مركز سينمائى تجريبى ، ومشروع تنظيم معمل إبداعى) .

لم تكن أفلام ڤيرتوف مجرد أفلام دعائية كما يروج البعض ، أو أفلامًا غامضة كما وصفها آخرون ، وإنما هى أفلام ، بابتكاره لها من مواد مصورة وثائقية ، تمثل توليفة معقدة من الفن والبلاغة الخطابية، توليفة منجزة باتقان بالغ حتى أنها بالنسبة لمعاصريها لا تقارن إلا بأفلام لينى ريفنشتال .

كُتب فى إحدى الموسوعات : "لقد كان إنجاز ڤيرتوف ، ويا للعجب هو أيضا مأساته ، فقد اعتبر أفلامه أفلاماً وثائقية ، ولكن أفلامه تعكس أيضا وبشدة رؤيته الذاتية الشعرية والعاطفية لواقع الحياة السوڤيتية ، وهى رؤية حافظ عليها على امتداد حياته ."

يوما ما قال ڤيرتوف : "لقد أعاقنى غياب أبجدية للسينما ، فحاولت تأسيس هذه الأبجدية ."

ونحن بدورنا نعترف ، وبرغم مرور الزمن ، أن أبجدية ڤيرتوف السينمائية ماتزال حية وفعالة وقابلة للتطور .

قائمة بالأفلام

هذه القائمة لا تحوى كل أفلام ڤيرتوف التى تقرب من ١٥٠ فيلمًا ، من أهم الأفلام) المتكررة فى معظم الموسوعات السينمائية والكتب المتيسرة :

- الأسبوع السينمائى (١٩١٨ - ١٩١٩)
- العيد السنوى للثورة (١٩١٩)
- تاريخ الحرب الأهلية (١٩٢٢)
- الحقيقة السينمائية (١٩٢٢ - ١٩٢٥)
- العين السينمائية (١٩٢٤) (تصوير الحياة على غرة)
- إلى الأمام أيها المجلس (السوڤييت) (١٩٢٦)
- سدس العالم (١٩٢٦)
- الحادى عشر (١٩٢٨)
- الرجل والكاميرا السينمائية (١٩٢٩)
- الحماس : سيمفونية الدونباس (١٩٣١)
- ثلاث أغنيات عن لينين (١٩٣٤)
- أغنية المهد (١٩٣٧)
- سيرجى أوردچونيكيدزى (١٩٣٧)
- ثلاثة أبطال (١٩٣٨)
- أخبار اليوم (١٩٤٤ - ١٩٥٤)

المراجع والمصادر

● باللغة العربية

١ – دزيجا ڤيرتوف ، الحقيقة السينمائية والعين السينمائية ، مقالات ، يوميات ، مشاريع ، ترجمة عدنان مدانات ، منشورات مجلة الهدف ، الطبعة الأولى آب ١٩٧٥

٢ – نظرية المنهج الشكلي – نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب ، مؤسسة الأبحاث العربية – بيروت – لبنان ، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، الرباط ، الطبعة الأولى ١٩٨٢ .

● باللغة الإنجليزية

1 - Bill Nichols, Editor, Movies and Methods, An Anthology, University of california Press, 1976 .

2 - Liz -Anne Badwen, Editor, The Oxford Companion to Film, Oxford University Press, 1976.

3 - James Monaco, Editor and the editors of BASELINE, The International encyclopedia of Film.Virgin Books, Great Britain, London, 1992 .

4 - Ginette Vincendeau, Editor, Encyclopedia of European Cinema, British Film Institute 1995 .

رؤية فلاهيرتى الإنسانية *

هاشم النحاس

فى عالم الفيلم غير القصص اليوم ، يبدو فلاهيرتى أقرب من أى مخرج آخر إلى تحقيق مكانة مرسومة لا تهتز ، فهو بحق أبو الفيلم الوثائقى ، أول مخرج مهم يسجل الحياة الحقيقية مستعينا بالناس الحقيقيين والمواقع الحقيقية بدأ التقليد الرومانسى الذى يحتفى بالإنسان وحياته بأسلوب حر، تلقائى ، وشاعرى أفلامه أطروحات إنسانية وليست سياسية - كان هدفه أن يكتشف ، ويسجل ، ويدعم الحياة ويستحيل أن يصنع دعاية سياسية أو فيلما تعليميا ، إلا بالمعنى الواسع لتعريف الناس بثقافات أخرى . ما يتعلمه المشاهد من أفلام فلاهيرتى يأتى عن طريق مشاركة الناس فى حياتهم على الشاشة ، وليس عن طريق الاستماع لتعليق عن تحسن الأوضاع الاجتماعية .

كان فلاهيرتى من علماء البيئة ومن علماء الأعراق البشرية ، يحب الإنسان والعالم الطبيعى ، منبهرا بحرف الإنسان البدائى ، تروعه تكنولوجيا الإنسان المعاصر اللاإنسانية ، وغالبا ما يقال على رؤية فلاهيرتى أنها رؤية شاعرية ويكون العمل شاعرياً إذا كان يؤدى إلى خلق حالة غنائية ويعالج موضوعه بعناية ، يتجنب تقديم إجابات سهلة للأسئلة الكبرى ، وتكون الأفلام شاعرية . إذا كانت تساعد المشاهد على تجاوز ما هو يومى ، وتساعده أن يكتشف أخيراً كيف يفهم بيئته بحساسية أكبر بالنسبة للمشاكل الإنسانية والعلاقة بين الإنسان والطبيعة.

وكان فلاهيرتى شاعراً - فرديا ، رومانسيا ، متمرداً حالما ، وهو ما يعنيه شيللى، شاعراً للجنس البشرى ، لبقاء الإنسان فى مواجهة تكنولوجيا وتقدم مدمرين لإنسانيته .

(*) عن مقال الفيلم غير القصصى لريتشارد بارسام .

لم يكن فلاهيرتى حرفيا ، وينقصه أحيانا مهارة الشعراء الكبار بالنسبة إلى التوازن بين صوره ، أو صياغة كناياته ، أو التحكم فى مادته . ورغم أنه صنع أفلاما عديدة إلا أنه يذكر أساسا لخمسة أفلام : نانوك الشمال ، موانا ، إنسان آران ، الأرض ، وقصة لويزيانا . وما أضافه إلى العالم الجديد لصناعة الفيلم كان هو رؤيته وحماسه ، وترك أثره على صانعى الأفلام أمثال : أون سوكسدورف ، جون هيوستن ، ويليام وايلر ، بار لورينتز ، وريتشارد ليكوك .

ولد روبرت جوزيف فلاهيرتى فى أبرن مونتين ميتشجان عام ١٨٨٤ كان والده صاحب ومدير منجم خام للحديد ، وشب فلاهيرتى الصغير ليعلم مدى الثراء والفقر الذى يصيب العائلات التى تعيش على مصادر الطبيعة التى لا يمكن التنبؤ بها ، وهنا تعلم فلاهيرتى أن يحترم الطبيعة ، وأن يفحص علاقة الإنسان بعالمه ، وأن يكتشف موارد العالم التى تضمن بقاء الإنسان . وبعد دراسته فى كلية ميتشجان للتعدين ، ذهب فى عدة رحلات مع والده وتعلم الجوانب العملية للاكتشاف ، وفى عام ١٩١٠ كلفه سير وليام ماكنزى الكندى باكتشاف إمكانيات خام الحديد فى سلسلة الجزر البعيدة عن الشاطئ الشرقى لخليج هودسون ، وفى رحلته الثالثة أخذ فلاهيرتى معه كاميرا تصوير سينمائى بناء على نصيحة ماكينزى ولما كان لا يعلم كيف يستعملها حصل فلاهيرتى على تدريب فى التصوير السينمائى لمدة ثلاثة أسابيع ، وتعلم فلاهيرتى من الاسكيمو أن الفن أكثر من مجرد التعبير عن قيم الحياة ، فالفن يساعد الإنسان على فهم علاقته بالحياة ، كما تعلم أن الفن نتاج براعة الإنسان ، وهو أيضا تسجيل للحظة من أجل تحقيق منفعة .

صور فلاهيرتى سبعين ألف قدم (حوالى إلى ١٧,٣٠ ساعة من العرض) ، وبينما كان يجرى شحن النسخة السالبة للإبحار إلى نيويورك ألقى بسيجارة مشتعلة عليها . وتحول الفيلم إلى السنة من اللهب ، ودلت هذه الحادثة على أنها أفضل ما كان يمكن أن يحدث لعمل فلاهيرتى كصانع أفلام ولم يأسف فلاهيرتى على ما حدث حيث يقول : لقد كان فيلمًا رديئا ، غبيًا ، لا يزيد قليلا عن أفلام . الرحلات ، كان سخيفا كله ، مشهد من هنا وآخر من هناك ، دون علاقة ، ولا خيط من القصة أو أى نوع من الاستمرارية . لقد أضجرنى بكل تأكيد ."

وقد أقنعت الحرب العالمية الأولى فلاهيرتى بأن الفيلم يمكن أن يفتح طرقًا من الاتصال ، ويؤسس أساليب من الفهم مما يساعد على تجنب المواجهات فى المستقبل ، وشعر – فوق كل شيء أن فيلما عن الإسكيمو ، الإنسان الذى يملك موارد محدودة أقل مما يملكه أى إنسان آخر فى العالم تقريباً ، ويعيش فى معزل لا يستطيع العيش فيه سوى القليل ، وحياته صراع مستمر من الجوع والموت ، إن مثل هذا الفيلم ، يمكن أن يوقظ ما يسمى بضمير الإنسان المتمدين نحو موارده وقيمه .

نانوك الشمال Nanook of the North

فى عام ١٩٢٠ ، عندما بلغ فلاهيرتى السادسة والثلاثين أقنع الأخوين ريفيلون ، تجار الفورير الفرنسيين بعودته إلى الإسكيمو لعمل فيلم . بالنسبة لهم رأوا أن الفيلم نوعا من الدعاية الجديدة ، وأما بالنسبة لفلاهيرتى فقد كانت الفرصة التى ينتظرها . ورأى فلاهيرتى أنه طالما أن الفيلم عن الإسكيمو فيجب أن يكون بواسطتهم أيضا . ويمثل هذا القرار جزءا متكاملا من فلسفته فى الانتاج . وانخرط الاسكيمو فى العمل فى كل جانب من جوانب العملية ، من العمل أمام الكاميرا إلى حمل الماء لتحميض الفيلم . وقام فلاهيرتى باصطناع (مسرحة) بعض المشاهد واستغرق عدة سنين من التصوير . وفى أغسطس ١٩٢١ عاد لتوليف المادة المصورة بمساعدة شارلز جيليب ، وافتتح فيلم نانوك بصالة عرض الكابيتول فى نيويورك عام ١٩٢٢ . لم يحقق نانوك نجاحا تجاريا فى الولايات المتحدة ، لكنه حقق نجاحاً معتداً فى لندن وباريس .

إن فيلم نانوك فيلم بسيط جداً عن رجل عادى يعيش ظروفًا عادية بالنسبة له ، لكنها تبدو غير عادية بالنسبة لنا . إيقاع الفيلم البطئ يتوافق مع سرعة نانوك وهو يحزم أمره ، نرى كيف يعيش نانوك هو وأسرته ، وعادات تناولهم الطعام ، وترتيبات النوم وحملات الصيد ، وصيد السمك للطعام ، وبناء أكواخ الجليد ، وإطعام كلاب المزالج . تعرض معظم هذه المشاهد لقيمتها الواقعية ، وليس لأى غرض استعراضى ، واستطاع فلاهيرتى أن يقتنص الإثارة التى تتيحها عملية صيد الفظ (حيوان بحرى ثديى) وربط بمهارة مشهد الصيد بجوع الأسرة .

الرجال يحاربون من أجل الطعام ومن أجل الإبقاء على حياتهم ، وهو ما يمثل حالة طبيعية ودرامية معاً .

إن قوة الفيلم وسحره يكمنان فى شخصية نانوك وطريقته فى الحياة ، ولكنهما يكمنان ، على نفس المستوى أيضاً ، فى احترام فلاهيرتى لتلك الحياة .

لا يخلو الفيلم من روح الفكاهة ، خاصة فى الصراع الطويل بين نانوك وعجل البحر تحت الثلج .. نحن لا نعلم ما يجرى من صراع على الطرف الآخر من الخيط ، ما الذى يجعل نانوك يبذل كل هذا الجهد ، إلى أن يتم سحب عجل البحر فى النهاية إلى الخارج فوق الثلج . كان عجل البحر ميتا بالطبع ، لكن فلاهيرتى لا يعير هنا أهمية للواقع الفعلى " أحيانا يجب أن تكذب ، وغالبا ما يضطر المرء إلى تطويع الشىء ليمسك بروحه الحقيقية ، فى غمرة حربه مع عجل البحر ، يفقد نانوك اتزانه ويسقط رأسا على عقب ، وكان ذلك على الأغلب ، من أجل تسليه أعضاء أسرته الآخرين وتسليه الجمهور .

ويخلق فلاهيرتى التشويق بتصوير اليوم وهو يقبل على نهايته ، وقد أصبحت الكلاب أكثر جوعًا وأكثر شراسة ، والجو يزداد برودة ، ولا يظهر للأسرة أى مأوى ، وبتأكيد ما يحيط حياتهم من مخاطر ، ما ينتج عن الكلاب من تأخير بسبب تشابك حبالها . وتضطر الأسرة أن تتخذ مأوى من كوخ جليدى منعزل ، ولكنهم ينامون باطمئنان بينما العاصفة الثلجية فى الخارج تحول المنظر العام للمكان إلى فرو أبيض ، وينتهى الفيلم هنا ، وهى نهاية غير سعيدة : فالأسرة ضائعة ، والكلاب تنام تحت بطانية ثقيلة من الجليد ، وليس هناك ما يوحى بقدوم النهار ، وإذا حدث وجاء النهار فسـيكون ذلك خيرا . غير أن فلاهيرتى لا تعنيه النهايات السعيدة ، وإذا كان ما سبق لم يوعز بأن نانوك وأسرته يملكون من القوة ما يجعلهم يتجاوزون مثل هذه اللـيلة ، فلا يمكن – عندئذ – لأى نهاية أن تفعل ذلك .

إنه من الصعب كما أنه ليس من العدل مناقشة الجوانب الفنية لفيلم نانوك باعتباره فيلما ، لأنه كان المحاولة الأولى لرجل كان كل ما يعرفه عن صناعة الفيلم أقل مما يعرفه المبتدئون من طلبة السينما اليوم ، ولكن يجب أن نقدر نانوك فى الإطار الذى يتم من خلاله ونعظم فلاهيرتى على طريقته فى فهم الموضوع ، فالفيلم وثيقة اجتماعية ، وهو يجسم الرؤية الواضحة لشخص مثالى روانس ، إنه ليس فيلما تسجيليًا بمفهومنا لهذه الكلمة ، لأنه لا يساعد ، مثلا ، على حل مشاكل الناس الذين

يعيشون فى المناطق الموحشة ، والفيلم لا يملك أى قيمة اجتماعية مباشـرة ، قيـمته هى قـيمة أى عمل من أعمال الفن التى تكشف عن قبل الإنسان . هناك بالطبع الكثير مما يمكن تعلمه مع الفيلم ، والكثير مما يتعلق بالحياة اليومية ، وإذا كانت البيئة المقدمة هى بيئة بارزة وغريبة ، إلا أن ما تتضمنه من تلميحات يتسم بالعـمومـيـة ، وما زال الفيلم يعرض فى دور العرض ، وحجرات الدراسة ، وفى التليفزيون ، وطالما أن كلا منا يغوص فى الآخر . وبقوة الحياة نفسـها ، فسنتوحد مع نانوك وحياة فلاهيرتى البسيطة الأصلية ، إننا نشاركه حياته ، كما يشاركنا حياتنا من خلال الفيلم ، لكننا الأغنى ، لذلك ولن ننسى التجربة .

موانا Moana

قضى فلاهيرتى حوالى ثلاث سنوات فى صنع "موانا" ، وقد وجد أن جزيرة سيمون ، حيث صنع الفيلم ، كانت على درجة من العطاء ، وقدر من الثراء فى الموارد الطبيعية ، حتى لتبدو بوضوح وكأنها قطعة من الجنة بحيث لا يمكن تصور صراع من نوع صراع نانوك، هنا كان البحر يفيض بالسمك ، والأرض غنية والجو يميل إلى الدفء فى الغالب ، والناس يلبسون المئزر ، ونادرا ما يتعرضون لأى خطر طبيعى .

انتهى العمل فى موانا وتم عرضه فى عام ١٩٢٦ ، وبينما كان هو الفيلم الذى طبق عليه جريرسون لأول مرة المصطلح "تسجيلى" فالفيلم عبارة عن رصد واقعى لمظاهر حياة السيمونيين ، الفيلم بمثابة أنشودة رعوية ، يقترب من أفلام الرحلات أكثر من أى شىء آخر ، وقد أدى فقر الخيال فى معالجته لوقائع الطابع المحلى والحياة اليومية إلى قصور الاستبصار لسلوك الإنسان وقدرته ، الذى جعل نانوك على ذاك النحو من القوة ، ولكن "موانا" يظل من آثار فلاهيرتى الهامة المعترف بها ، لأنه بسمح له بتجربة أوسع مما أتيح له فى الظروف المحدودة نسبياً فى القطب الشمالى ، فهو لم يكن قادراً فقط على التصوير بكمية أكبر من الفيلم ، لكنه كان قادراً أيضا على استخدام تنويعات أكثر من العدسات وحرفيات الكاميرا . ولكن بينما كان فلاهيرتى أكثر حرصا على استخدام مرونة الكاميرا ، لم يكن يفهم فى الواقع كيف يحركها عرضيا أو رأسيا أو كيف يوظف اللقطة العامة أو اللقطة القريبة للحصول على أقصى

تأثير ، وبالفعل يوجد من المشاهد فى "موانا" ما يسم عمل الكاميرا فيما بعدم النضج ، مثل حركة الكاميرا الصاعدة مع الصبى على شجرة جوز الهند ، لكنه أثناء تسلقه يخرج عن مجرد الرؤية .

غير أن فيلم موانا يملك كثافة شاعرية تتلألأ من خلال صوره الثابتة والجميلة ، وإن كان فيلما بسيطا ، لا يشبه نانوك ، الذى يسترد الروح الإنسانية ، ولا يشبه "إنسان آران" ١٩٣٤ ، الذى التقط فيه فلاهيرتى مرة أخرى موضوع الإنسان والطبيعة والنضال النموذجى للإرادة .

إنسان آران Man of Aran

أراد فلاهيرتى أن يواصل عمله على غرار "نانوك" وما لبث أن عثر على ضالته فى الجزر البدائية على مبعدة من شاطئ أيرلندا الغربى ، جزر آران ، بعد رحلتين إلى هذه الجزر رأى فلاهيرتى ما يكفى ليبدأ لوضع خطة فيلمه . وكانت الفكرة المركزية ، بالطبع الصراع بين الإنسان والقوة الطبيعية العظمى للبحر. ومن أجل أن يوفر لقصته قاعدة درامية ، أصبحت تقليداً كان قد انتهى منذ أكثر من خمسين عاماً قبل وصوله ، أراد أن يصور عملية صيد لنوع من سمك القرش غير مؤذ كان لا يزال منتشرا فى المياه المحيطة بالجزر .

إن قراره تصوير سمك القرش يجسد بدقة السمة الرئيسية لأسلوب فلاهيرتى ، فهو يستمد صوره دائماً من الحياة الحقيقية . بالطبع ، لكنه لا يتردد عن تمثيل حدث ما ، طالما كان محتملاً ، إذا كان فى ذلك ما يدعم مجال رؤيته . وقد صنع فلاهيرتى الفيلم بدون سيناريو . كان فلاهيرتى شاعراً ، انهمك فى فعل إبداعى ، أصيل ، وكان يترك أفلامه تنمو عضويا من خلال المادة المتوفرة بين يديه .

فى كل فيلم من أفلام فلاهيرتى يوجد بعض أوجه الضعف الملحوظة ، فى "إنسان آران "مثلا ، لا اعتبار للأزمة الاقتصادية التى كانت تكتسح العالم فى ذلك الوقت ، ولا توجد محاولة للكشف عما إذا كانت هذه المشاكل تؤثر على أهل الجزر أو لا تؤثر فيهم . وعلى نفس المستوى من الإغفال ، تجنب فلاهيرتى الصراع المحتدم بين الكاثوليك ، والبروتستانت على أرض الجزيرة ، ولم يأخذ أى موقف – أيا كان –

بالنسبة لحياتهم ، وفى الواقع فقد شوه حياتهم المعاصرة بإقحام صيد سمك القرش عليها . غير أن الحكم على فلاهيرتى يجب أن يكون على أساس ما أنجزه ، وليس على أساس ما لم ينجزه ، فقد كان واعيا بما يفعل ، كان فنان أصيلاً صادقًا ، مؤلف بكل معنى الكلمة .

وقد هــوجم إنســان آران من معظــم النقاد الإنجليز ، ومع ذلك حصل الفيلم على كأس موســولينى باعتــباره أفضل فيلم أجنبى فى مهرجان فينسيا السينمائى الدولى عام ١٩٣٤ .

فى عالم فلاهيرتى لا يوجد صراع طبقى ، أو جوع واضح أو انفجارات ، أو سطر واحد عن الرجال العاطلين ، هناك فقط الملاحظة الموضوعية لصراع الإنسان الأبدى ضد قوى الطبيعة ، لقد فقد العالم براءته ، وإذا لم يستطع أن يتواصل مع فيلم فلاهيرتى فهى مشكلة ، هى ليست مشكلة فلاهيرتى . لم يفقد فلاهيرتى رؤيته البريئة أبدا أو إحساسه بالدهشة أمام العالم الطبيعى حوله ولم يكن صادقًا مع نفسه إلا عندما حاول أن يصنع فيلما تسجيليًا من نوع الأفلام التى يريدها جريدسون ، وقد اعترف بفشله فيها .

الأرض The Land

بناء على دعوة بار لورنتز عاد فلاهيرتى إلى الولايات المتحدة عام ١٩٣٩ ليصنع فيلما للحكومة عن تآكل التربة والتحول الزراعى وكان هذا المشروع يمثل تحديا جديداً بالنسبة لفلاهيرتى ، وقد أقبل عليه بحماس . ويعتبر فيلم الأرض أكثر أفلامه أثارة للجدل، بقدر ما هو أكثر إنجازاته تفرداً ، وإن اعترف فلاهيرتى بعد أن انتهى منه بأنه لا يحبه وود لو أتيح له أن يعيد عمله ليقدم شيئا مختلفًا ، ولكن الفيلم بعيداً عن الخطأ الذى تشيعه سمعته ، يتميز بفكرة ملحمية ، وتصوير مذهل ، وإدراك حقيقى للمشكلة الاجتماعية ، وبصحة لا يمكن إنكارها لصانعه .

لقد صنع الفيلم فى السنوات السابقة على دخول الولايات المتحدة الحرب العالمية الثانية ، وهو فيلم فلاهيرتى الحربى ، لكنه ليس عن المدافع والخنادق أو الطائرات والغواصات البحرية ، إنها حرب فلاهيرتى الشخصية : صنع الآلة والتكنولوجيا التى خلقت الجوع والبطالة فى أرض الوفرة ، فى أغنى بلاد العالم ، غير أن الزمن كان زمن

التغييرات السريعة للأوضاع الاجتماعية ، حتى أن العمل ومشاكل الزراعة التى عالجها فلاهيرتى بكل موضوعية لم تعد هى نفسها أو على نفس المستوى من الحدة عندما اكتمل الفيلم . ومن ثم أصبح الفيلم خارج الزمن قبل أن يعرض ، ورغم ذلك فإن فكرته العامة لا زمن لها . ويبرز هذا التناقض مشكلة فلاهيرتى .

إن فيلم "الأرض "عن الطاقة ، أو بأكثر خصوصية ، هو عن سوء استخدام الطاقة فلآلات التى تحمى العمل من الانهيار تُعرض ، بسخرية باعتبارها قوة تحطيم ، وليس وسيلة للإنقاذ . إن ميكنة الزراعة ربما تحمى الظهور من الألم ، لكنها تخلق اقداما دامية بسبب تشريد الآلاف خارج العمل وهم غير مؤهلين لقبول عمل مختلف ، المشكلة كانت ، بالطبع مشكلة حقيقية ، غير أن عرض فلاهيرتى لها يبدو مبسطا ، لا شك أن الناس كانوا ضحايا التقدم ، ولكن اهتمامه بالتحويل على الماضى الرومانسى كان أكثر من تشبثه بالوسائل المطلوبة لتحسين الأوضاع ومرة أخرى يصنع فلاهيرتى فيلماً يتعلق بلحظة من الزمن دون أن يفعل أى شىء هذه اللحظة بالمستقبل ، لكن فيلم الأرض ، رغم كل شىء ، يظل باعتباره نموذجًا على رفض إنسان لقبول حلول وسط فى الفن ، وإذا كان الفيلم قد فشل كفيلم تسجيلى ، إلا أنه نجح باعتباره فيلم روبرت فلاهيرتى فيلم ذى بصيرة حادة ، وتحديد صارم ، وجمال مرئى .

قصة لويزيانا Louisiana Story

عرضت شركة "ستاندرد أويل " على فلاهيرتى أن يصنع فيلما يبين للجمهو العمل المضنى الطويل الذى يبذل قبل أن تضخ الشركة البترول ، وكان عرضا سخ يوفر له كل الإمكانيات . وبدأ فلاهيرتى العمل ١٩٤٦ وكان من بين العاملين معه ف الفيلم المصور ريتشارد ليكول الذى أصبح فيما بعد رائد حركة السينما المباشرة ف أمريكا : حمل الفيلم عنوان "قصة لويزيانا " ، وعرض عام ١٩٤٨ ، ويعتبر هذا الف أهم أفلام فلاهيرتى ، فلم يصنع ما هو أرق منه ، وإذا لم يكن فلاهيرتى قد ص غيره ، فهو وحده كان سيحقق له المكانة المرموقة المتميزة .

"قصة لويزيانا " فيلم ناعم ، شاعرى يتميز بحساسية مرهفة ، يدعوه فلاهيرتى فيلماً خياليا **Fauntasy** ، مشيرا بذلك ولا شك إلى إتسامه بما يشبه الحلم ، لكنه أيضا سيرة ذاتية ، لشخص ، رومانسى عيناه وهو فى سن الثانية والستين ،

مازلنا مفعمتين بدهشة الصبى عندما يكتشف العالم من حوله . الإطار العام للفيلم إطار بسيط ، يرصد دخول فريق الحفر للبترول منطقة نائية منعزلة هادئة ، ينجحون فى إجراء عملية الحفر ، ثم يرحلون ، ولم يأت ذكر شركة ستاندرد أويل فى الفيلم ، فيما عدا ما جاء فى عناوين الفيلم من شكر موجز للرجال العاملين فوق أجهزة الحفر ، ولم يكن الفيلم عن البترول أكثر مما كان نانوك عن الجليد ، الفيلم عن السحر ؛ سحر الشباب ، سحر الطبيعة وسحر امتلاك الذات .

يأخذ بناء الفيلم شكلاً دائرياً ، ينتقل الفيلم من السلام والهدوء إلى النشاط والضوضاء وفى النهاية يعود إلى السلام والهدوء ، والفيلم يبدأ وينتهى بالصبى الذى نرى الأحداث من وجهة نظره .

يفتح الفيلم ببطء وبهدوء ، كاشفاً عن الصبى فى قاربه البدائى يطفو وسط عالم مبهم من أشجار السرو والطحالب والطيور والتماسيح الأمريكية . وبينما هو على وشك أن يصطاد شيهما (حيوان شائك من القوارض) ، يسمع انفجارا يتلوه سريعا انفجار آخر ، ويبدو هذا أول إدراكه لشىء خارج النهر الصغير ، شىء لم يفهمه ، وتأتى الصور التالية لتعطى فقط الإيحاء بحجم وقوة وحش ما مجهول الهوية ، وليس قبل أن نرى والده يمضى عقدا مع ممثل شركة البترول حتى نتبين أن النهر الصغير لن يكون إطلاقا كما هو مرة أخرى . ولا تلبث المياة الهادئة أن تخترقها فى النهر زمجرة الزوارق التجارية السريعة ، وأصوات الحفر المتواصلة . ولم يدرك الصبى ما يجرى حوله إلا ، فقط ، عندما تفرقه الأمواج وهو فى قاربه البدائى ، تلك الأمواج التى تحدثها حركة الزورق البخارى السريع ويصنع فلاهيرتى من ذلك واحداً من الرموز الهامة فى فيلم رمزى بكثافة ، ولعل أكثر الرموز تأثيراً فى الفيلم هو الرافعة نفسها ، ناء من الصلب له قوة مطلقة ، لا يخلو من عظمة روحية ، يراه الصبى لأول مرة بينما نو يبحث عن راكونه (حيوان ثديى صغير) ، وكانت اللحظة التى دخل فيها هذا الصرح مجال رؤيته لحظة لا تنسى .

الجزء الثانى من الفيلم طويل ، لكنه يمثل قيمة فوتوغرافية متألقة لعمليات الحفر المفعمة بالضجيج ، الانتقالات المتكررة بالقطع على الصبى فى قاربه تؤكد إلى حد بعيد غرابة آلات الحفر ، هنا نجد أن اهتمام فلاهيرتى التفصيلى بالعملية الصناعية ينسجم

مع تصوير ليكون المبدع ؛ نرى الحفر من زوايا عديدة – من الواجهة ، ومن أعلى ، ومن وجهة نظر الرجال ، وأخيراً من وجهة نظر الصبى .

وفى مشهد فى غاية التشويق ، يكتشف الصبى مأوى التماسيح ويمسك بواحد صغير منها بين يديه ، وتراه الأم ، فتترك المياه ، وتتحرك خلسة نحو الصبى ، بينما تدعم الموسيقى ما قد يكون لحظة درامية ، ويصدر عن الأم ، همسة تحذير ، فيعود الصبى جريا ، وينتهى المشهد بسلام .

وفى القصة الختامية ، يعود الأب من المدينة مزوداً بالمؤن المعتادة وبعض الهدايا للأسرة ، اشتراها مما حصل عليه من مال من شركة البترول – ولم يكن فلاهيرتى فى هذا الفيلم يزدرى المارد الصناعى الذى جعل فيلمه ممكنا ، ولكن ببسمة على وجهه – وعلى وجه الصبى – يعبر عن مصالحة طيبة حين يلوح – الصبى– بالتحية للعمال فى نهاية الفيلم ، الذى جمع فيه بين السكينة والتمزق ، وبين الخرافة والتكنولوجيا .

بعد "قصة لويزيانا" ، انشغل فلاهيرتى بالعديد من المشاريع والأنشطة المختلفة حتى وافته المنية عام ١٩٥١ ، وعنه يقول جون جريرسون : "أنا شخصيا أعتبر روبرت فلاهيرتى واحدا من الخمسة المبدعين العظام فى تاريخ السينما " ، والخمسة الذين يعنيهم جريرسون هم : ميلييه ، وجريفيت ، وسينيت ، وأيزنتشتين وفلاهيرتى الذى لم يفكر فى الفيلم – على حد قول جريدسون – كطريقة لسرد قصة ، أو تطوير دراما ، أو خلق تأثير جسدى أو عقلى ، فقد كانت الكاميرا بالنسبة له بمثابة عين رائعة ، ترى بدقة ملحوظة أكثر مما تراه العين العارية .

ورغم أن عمل فلاهيرتى استغرق أعواما عديدة ، فإن قائمة أفلامه صغيرة . لقد كان سيد نفسه ، وصنع أفلاما على طريقته ، ولا يمكن أن تقوم الآن دراسة عن الفيلم غير القصصى دون اعتبار لأفلامه .

والواقع أنه من الصعب تحديد مدى انتشار نفوذه ، وهذه السمة لعدم التحديد ربما تكون مقياس عظمته ، وفيها يكمن نفوذه .

وإذا كان كثيرا ما يوجه صانع الفيلم عدسته إلى البراءة ، أو الدهشة ، أو الحب إلا أن الأمر كما لاحظ جان رينوار : سيحاول الكثيرون تقليد فلاهيرتى لكنهم لن ينجحوا ، لأنه لا يملك نظاماً ، كان نظامه مجرد أن تحب العامل ، أن تحب الإنسانية، أن تحب الحيوانات ، والحب شىء لا يمكن أن تتعلمه ."

لينى ريفنشتال : السينمائية الأعظم
جماليات الفن الرفيع وسلاح الدعاية

أمير العمرى

فى التاسع والعشرين من شهر أغسطس الماضى ، بلغت لينى ريفنشتال Leni Re-ifenstahl من عمرها الذى عاشت خلاله أكبر تراجيديا عرفها العالم فى القرن العشرين وربما فى كل التاريخ البشرى ، واعتبرت بدرجة ما ، مسئولة عنها ، والمقصود تراجيديا الحرب العالمية الثانية التى انتهت بتدمير ألمانيا واحتلالها ، بعد هلاك نحو أربعين مليون إنسان .

غير أن لينى ريفنشتال لم تكن زعيمة من زعماء الحرب ، بل ولم تلتحق أصلا بالحزب النازى ، ولم يعرف عنها أى ولع خاص بما سمى بالاشتراكية الوطنية الألمانية، لقد كانت ريفنشتال سينمائية تملك الكثير من الطموح والرغبة فى التحقق فى مرحلة مبكرة من مراحل تطور هذا الفن البصرى العظيم ، لكن صعودها ارتبط بشكل ما ، بصعود النازية فى ألمانيا .

وطوال أكثر من خمسين عامًا، روى الكثير من القصص والحكايات عن لينى ريفنشتال ، قيل إنها كانت على علاقة شخصية حميمة بهتلر أو بمعنى آخر ، عشيقته ، وقيل أيضا إنها كانت عشيقة لوزير الدعاية النازى جوزيف جوبلز ، وإنها استفادت من علاقاتها برموز السلطة المطلقة فى الوصول إلى ما أرادت ، أى تحقيق ما لم تحققه امرأة أخرى فى عصرها فى أى مكان ، وكلها أقاويل تسعى إلى التقليل من شأن ما قدمته لينى ريفنشتال من أفلام ما تزال تحمل سحرها وقوتها البصرية المدهشة حتى يومنا هذا ، أو تحاول الربط بين أفلامها وبين النظام الذى صنعت أفلامها فى إطاره وبمساعدته ودعمه .

وقد ثبت أن ريفنشتال لم تكن على علاقة قط لا بهتلر ولا بوزير دعايته ، فقد كان هتلر مرتبطاً بإيفا براون ولم تكن له اهتمامات متعددة بالنساء ، وكانت علاقة ريفنشتال بجوبلز علاقة متوترة مشحونة ، فقد رفضت هي الاستسلام لما أراد فرضه عليها من سيطرة ، وتمردت على ما وضعه من قوانين للعمل في وزارة الدعاية ، ورفضت إقامة علاقة خاصة به كما أراد ، وهذه حقائق لا يجادل فيها المؤرخون المستقلون اليوم ، غير أن الصحافة الاستهلاكية السائدة في الغرب ظلت توالي نشر القصص وترويج الأقاويل والحكايات المثيرة عن "فتاة هتلر" أي ريفنشتال ، وخصوصاً أن معظم الذين يسيطرون على الصحف السيارة في الغرب ، يخضعون لتوجهات المنظمات اليهودية والصهيونية ، وعادة ما يردد كثيرون في الشرق على نحو آلي ، ما تنشره صحف الغرب الصهيونية أو ينقلون عنها .

الحاخام أبراهام كوبر – مساعد عميد مؤسسة سيمون فيزنتال (وهي مؤسسة صهيونية معروفة في الولايات المتحدة) قال عنها على سبيل المثال : "لم يكن الهولوكوست ليحدث بدون ريفنشتال وأمثالها في عالم الثلاثينيات ، إنني أعتبرها شريكة في المؤامرة " .

إنهم يريدون أن يلقوا على عاتقها بمسئولية ما يقال عن وقوع إبادة جماعية لليهود في أوروبا ! والحقيقة أن ليني ريفنشتال لا تختلف كثيراً عن أي فنان آخر موهوب ، شاءت ظروفه أن يعمل في فترة تاريخية معينة ، في إطار النظام السياسي في بلده دون أن يعني هذا اختزال فنه في مجرد "الدعاية" السياسية ، فكثير من السينمائيين الذين عملوا في إطار وزارة الدعاية النازية وصنعوا أفلاما روائية وتسجيلية لم يسمع أحد عنهم بعد سقوط النازية عام ١٩٤٥ ، وتلاشوا في طي النسيان رغم أن دول الحلفاء المنتصرة سمحت لكثيرين منهم بعد فترة وجيزة من نهاية الحرب ، بممارسة العمل السينمائي ، ولم يتعرضوا لما تعرضت له ريفنشتال من تجاهل وإنكار وحصار ومنع ما يزال قائما حتى اليوم ، ربما لأنها كانت الموهبة الأكثر تألقا أو الموهبة التي تجاوزت قدراتها قدرات النظام السياسي الذي ظهرت فيه نفسه .

يسوق روبرت فون داسانوفسكي (في مقال بعنوان "التعبير الذاتي لليني ريفنشتال والتفوق الرومانسي للنازية في فيلم الأراضي الواطئة") الكثير من الأمثلة

على أولئك السينمائيين والفنانين الذين أيدوا الفاشية فى أوروبا أو تعاونوا معها حتى أثناء الحرب ، ثم حصلوا على "الغفران" وسمح لهم بالعمل بعد الحرب ، من هؤلاء على سبيل المثال : روبرتو روسيلليني وسيلين وسلفادور دالى ود . و. بابست ودوجلاس سيرك وريتشارد شتراوس وهربرت فون كاراجان وجوتفريد بن وحتى فيت هارلان المخرج الذى أخرج فيلم "اليهودى سس" وهو أحد أشهرالأفلام المشوهة لصورة اليهود فى التاريخ ، وقد صنع لحساب وزارة الدعاية النازية ، فقد أعيد إليه الاعتبار وواصل عمله فى الخمسينيات ، وكذلك نال فريتز هيبلر - مبتكر أكثر الأفلام النازية الدعائية شهرة وهو فيلم "اليهودى التائه " - العفو أيضا عام ١٩٥١ ووظف فى الجيش الأمريكى كمترجم .

لقد قدم السينمائى العظيم سيرجى أيزنشتاين إسهاما كبيراً فى تاريخ السينما ، وهو إسهام لا يختلف اثنان حول أهميته وتميزه ، سواء من الناحية العملية (الأفلام الكبيرة التى أخرجها) أو من الناحية النظرية فى الدراسات والأبحاث والكتب التى تحتوى على نظرياته فى السينما ، فهل من السهل اختزال عمل أيزنشتاين وحصره فى نطاق "الدعاية " للنظام الستالينى فى فيلم "أكتوبر" مثلا ؟

يرى بعض النقاد أن مأساه ريفنشتال الحقيقية تكمن فى كونها امرأة ، وامرأة جميلة أيضا ، فقد تعرضت بعد انهيار النازية لما لم يتعرض له الكثير من الرجال ، فالجمال عنصر جذب خاص يجذب الجماهير وبالتالى لم يكن مسموحا لريفنشتال أن تواصل العمل بعد انتهاء الحرب ، خاصة وأنها رفضت بإصرار حتى اليوم "الاعتذار " عن فيلميها الشهيرين "انتصار الإرادة " (١٩٣٥) و"أوليمبياد " (١٩٣٨) وظلت تستنكر ما يردده البعض حول"دعائية" الفيلمين ، وترفض أى اتهام لها بتسخير موهبتها فى خدمة آلية الحزب النازى .

رهينة الزمن

وقد عادت لينى ريفنشتال قبل سنوات إلى بؤرة الاهتمام بعد أن ظلت تعيش فى الظل ، خاصة بعد صدور مذكراتها فى كتاب بعنوان "رهينة الزمن" The Sieve of Time عام ١٩٨٧ ، ثم ظهور فيلم تسجيلى طويل عن حياتها وأعمالها فى ألمانيا هو فيلم "لينى ريفنشتال الرائعة المرعبة " ، الذى عرض فى مهرجان نيويورك الس...

فى العام نفسه ، ثم نجاح المعارض التى أقامتها فى العواصم الأوروبية للصور الفوتوغرافية العديدة التى التقطتها فى النوبة السودانية وتحت الماء وغير ذلك ، وصدور عدد من الكتب التى تحوى صورها الفوتوغرافية ، وبدأت العديد من الصحف والمجلات تنشر معها مقابلات طويلة عن حياتها المثيرة للجدل ، وحاول بعض النقاد إعادة تقويم دورها فى تاريخ السينما بنظرة موضوعية ، وأعلنت الممثلة الأمريكية جودى فوستر عن عزمها إنتاج وإخراج فيلم تقوم ببطولته ، عن حياة لينى ريفنشتال المثيرة للجدل ، الأمر الذى أثار غضباً فى الدوائر الصهيونية فى الولايات المتحدة وصل إلى درجة التهديد بمقاطعة فوستر ، لكن الأخيرة عادت فأكدت عزمها إنتاج الفيلم حتى لو كان ذلك على شريط فيديو .

نشأت لينى ريفنشتال فى برلين ودرست الرقص التعبيرى ، ثم أصبحت راقصة تقدم عروضها فى ميونيخ وبرلين وبراغ ، وقد حدث التحول الأكبر فى حياتها بعد أن شاهدت فيلم "جبل القدر " للمخرج أرنولد فانك الذى أعجبت به لدرجة الهوس ، وأصرت على مقابلة المخرج ونجحت فى إقناعه بالقيام ببطولة فيلمه التالى الذى كتب خصيصا لها وهو فيلم "الجبل السحرى " ثم فى نحو ثمانية أفلام أخرى من بينها "عاصفة فوق الجبل الأبيض " و" الانهيار الجليدى " ، واللهيب الأبيض " و"المصباح الأزرق " ، ومعظمها من أفلام المغامرات التى تدور فى الجبال ، وفيها تتسلق لينى قمم الجبال وتقوم بنفسها وبدون "بديل" بالكثير من الحركات الخطرة .

وفى عام ١٩٣٤ وقع التحول التالى الأخطر فى حياة لينى ريفنشتال ، عندما تحولت من ممثلة إلى مخرجة ، ففى ذلك العام ، أخرجت فيلم "الضوء الأخضر" وهو فيلم روائى طويل ، وقامت ببطولته وتصويره وإنتاجه ، وقد حقق الفيلم نجاحا كبيرا ولفت الأنظار بقوة إلى الموهبة الجديدة المتفجرة ، ومن هنا عرض عليها هتلر إخراج فيلم تسجيلى طويل عن احتفالات الحزب النازى فى نورمبرج فى العام نفسه بعنوان "انتصار الإرادة " . وترددت ريفنشتال كثيرا فى القبول ، فهى أولا : لم تكن تنظر إلى نفسها باعتبارها مخرجة للأفلام التسجيلية ، رغم المشاهد القريبة من التسجيلية فى فيلم *"الضوء الأزرق "* ، وثانيا : كانت ريفنشتال مهتمة أكثر بإخراج فيلمها الروائى

الجديد "الأراضي الواطئة Tielfland في إسبانيا ، لكن المشروع تعطل ، وعادت مجددا إلى برلين لكى تعتذر لهتلر نفسه عن عدم رغبتها فى إخراج مشروع من هذا النوع لتمجيد احتفالات الحزب النازى التى تقام سنويا فى مدينة نورمبرج . وكانت المشاكل بينها وبين وزير الدعاية جوبلز قد بلغت ذروتها ، فلم يكن جوبلز محبا لتكليفها بهذا الفيلم الذى يمكن أن يرفع كثيراً من شأنها لكنه لم يجرؤ على التصريح برأيه علانية، وكان يريدها أن تخرج فيلمًا آخر دعائيًا عن العاملين فى الصحافة الحزبية النازية تحت قيادته فى وزارة الدعاية ، إضافة بالطبع إلى المشاكل الشخصية المعلقة بينهما ، بسبب تصادم شخصيتهما ، فريفنشتال لم تكن من النوع السلس الذى يسهل قياده ، وكانت تريد أن تتجنب التعامل مع جوبلز . وقد ذهبت ريفنشتال إلى نورمبرج لمقابلة هتلر الذى كان وقتها مشغولاً بدراسة تفاصيل العرض العسكرى الذى سيجرى أمامه . وحاولت ريفنشتال الاعتذار عن المهمة التى كلفها بها وقدمت العديد من التبريرات ، لكن هتلر قال لها - حسب ما ورد فى مذكراتها المنشورة عام ١٩٨٧ - "كل ما أريده منك ستة أيام من وقتك .. فهل هذا كثير ؟ " .

وهكذا أعلن هتلر بطريقته الخاصة كلمته الأخيرة فى الموضوع . وأخذ بعد ذلك يؤكد لها أنه لن يمارس عليها أى ضغوط مهنية فى المستقبل ، وطلبت ريفنشتال الحرية الكاملة لها كمخرجة للفيلم ، دون أى تدخل من وزير الدعاية ومستشاريه ، وطالبت بإمكانيات كبيرة سرعان ما أمر هتلر بتوفيرها لها ، من بينها ما يقرب من ثلاثين كاميرا ، ومصاعد خاصة تتحرك عليها الكاميرات بارتفاع النصب الرخامى الهائل الذى صممه المعمارى الخاص لهتلر المهندس ألبرت شبير ، الذى صمم أيضا السلالم المتدرجة الكبيرة التى سيهبط عليها هتلر ورجاله فى الاحتفالات وكأنه أحد أباطرة الرومان وحاشيته ، تحيطه هالة من السحر تضفى عليه القوة الأسطورية ، والطائرات الخفيفة لتصوير المناظر من الجو . ولتوفير إضاءة خاصة تكفى لإضاءة تلك المساحة المكشوفة الهائلة من الاستاد الرياضى فى نورمبرج ، ابتكر المهندس شبير فكرة الاستعانة بالأضواء الكاشفة المتحركة التى تسلط على الطائرات فى الدفاع الجوى .

تقول أودرى سالكلد Audrey Salkeld فى كتابها الشيق "بورتريه للينى ريفنشتال" "يتخيل بعض الناس أن ريفنشتال كانت هى المسئولة عن الاستعراضات التى جرت فى نورمبرج ، ناسين أن هذه الاستعراضات كانت قد بدأت بالفعل قبل وصولها إلى الموقع

للبدأ فى التصوير ، وأنها استمرت بعد انتهائها من تصوير مشاهد ولقطات الفيلم والإجابة على السؤال : ما الذى حدث أولا ، العرض أو الفيلم ؟ يجب أن تكون : العرض .. وسواء صدقنا أن آلة الدعاية كانت العرض أو الفيلم أو الاثنين معا، أو إذا كانت ريفنشتال قد استُخدمت ، بترحيب منها ، كأداة للدعاية ، فإن حجتها أنها كانت تسجل بموضوعية ، حدثا تاريخيًا ، لقد كانت تنجز مهمة تسجيلية ، ولم يكن الحدث نفسه يهمها . لقد كان من الممكن أن تصنع فيلما عن استعراض الخضراوات والفواكه (حسب تعبيرها الأثير) ، وكما قال ياورسكى **Jaworsky** ذات مرة ، فقد كان هناك صراع فى ألمانيا فى عام ١٩٣٢ بين الشيوعيين والنازيين ، انتصر فيه النازيون ، وإذا كان الشيوعيون قد انتصروا لكانت ريفنشتال قد صنعت أفلاما لهم " .

انتصار الإرادة :

يبدأ الفيلم بلقطة نسر يحلق بجناحيه فى الهواء يقبض برجليه على علامة الصليب المعقوف ثم يظهر عنوان الفيلم مكتوبا بالحروف القوطية مع موسيقى تبدأ حزينة ثم تنتهى فرحة ، وتظهر عناوين الفيلم كالتالى :

انتصار الإرادة ، فيلم تسجيلى يسجل مؤتمر حزب الرايخ عام ١٩٣٤ ، أنتج بأمر من الفوهرر ، إخراج لينى ريفنشتال .

فى ٥ سبتمبر ١٩٣٤ ، بعد ٢٠ سنة من اندلاع الحرب (المقصود الحرب العالمية الأولى) ، و١٦ سنة من الكارثة التى وقعت بألمانيا من جديد ، طار أدولف هتلر إلى نورمبرج لكى يحشد أتباعه المخلصين " .

هذه الكلمات التمهيدية التى يبدأ بها الفيلم ، ترى سوزان سونتاج فى دراسة لها بعنوان "الفاشية الساحرة " ، أنها "تقدم الاحتفال باعتباره ذروة خلاص التاريخ الألمانى " .

وهذا بالطبع ليس إلا بعضا من الهراء الكثير الذى تمتلئ به دراسة سونتاج التى تحاول أن تلوى عنق الأشياء طيلة الوقت ، متبنية منهجا مضللا فى التناول الفنى ، يعتمد على التفسير التآمرى للتاريخ ، وهو ما يجعل ناقدة لها اعتبارها فى الأوساط الأدبية والنقدية ، تصل إلى حد ترديد كلمات لا قيمة لها مثل : "إن كل من يدافع عن

أفلام ريفنشتال باعتبارها أفلاما تسجيلية ، إذا كان من الممكن التفرقة بين التسجيلي والدعائي ، هو شخص ساذج .

إن الوثيقة (الصورة) في فيلم "انتصار الإرادة" لم تعد ببساطة تسجيلا للواقع ، فقد تم تشكيل "الواقع" لكي يخدم الصورة" ، فما المقصود بتشكيل الواقع ؟ هل صنعت مسيرات الحزب النازي في نورمبرج صنعا من أجل تصوير الفيلم ، وهل كان هتلر يقوم بتمثيل دور مرسوم له في سيناريو الفيلم لكي تقوم ريفنشتال بتصويره ؟ هذا ما تقوم عليه مزاعم سونتاج وغيرها ، وهي مزاعم لا ترقى إلى مستوى الفهم التاريخي لدور السينما وعلاقتها بالسياسة ، وهل يتردد هذا كله الآن – هكذا بكل بساطة – لأن هتلر هُزم في الحرب؟ وما القول إذن في الخطب الملتهبة التي كان يبثها بانتظام الزعيم البريطاني (الديمقراطي) وينستون تشرشل من خلال راديو بي بي سي ، والتي اتضح مؤخرا أن ممثلاً بريطانيا في المسرح والإذاعة ، كان يسجلها بصوته محاكيًا نبرة تشرشل ، أليس في هذا خداع للأمة البريطانية استمر سنوات طويلة ونشأت عليه أجيال من "الوطنيين" البريطانيين ؟ وما القول في الخطابات الرئاسية الأمريكية الحديثة جدا التي يتدرب الرؤساء الأمريكيون عليها أمام الكاميرات التليفزيونية ، وهل ستعتبرها سونتاج نوعًا من الغش التاريخي في الوثائق المصورة ؟

سوف نتطرق إلى الصورة فيما بعد ، لكن علينا أولا أن نشدد على نقطة هامة في هذا الفيلم البديع الذي يصل حد الكمال الفني ، هذه النقطة تتعلق بغياب التعليق الصوتي غيابا تاما ، على عكس الأفلام التسجيلية أو الوثائقية التي كانت تصنع في ذلك الوقت في العالم ، إن الصورة وحدها هي التي تلعب الدور الأكبر هنا : الصورة بتكويناتها الخاصة البديعة وزوايا التصوير والحركة الإنسانية في القطع بين لقطة وأخرى والإيقاع الخاص الذي يجعل الصور تتدفق ، وحركات الجسد التي تركز عليها الكاميرا وتربط بينها وبين تفاصيل المكان ، هناك حقا نوع من التصوير الرومانسي للعلاقة بين الزعيم والجماهير : هتلر يبدو كمسيح يهبط من السماء في بداية الفيلم ، الأعلام التي ترفرف كما لو كانت أسرابا من الفراشات المحلقة ، اللقطات القريبة لوجوه النساء والأطفال بانفعالاتهم وهم يشاهدون الزعيم ، المزج بين لقطات الصليب المعقوف وحركة الجنود ، لقطات قريبة لهتلر على خلفية السحب ، الملامح المعمارية للمكان ، اللقطات العامة البعيدة التي تظهر فيها المجاميع من زاوية مرتفعة.

رومانسية الفيلم

إن هذا التصوير "الرومانسى " لا يرجع كما تزعم سونتاج وغيرها ، إلى جماليات خاصة بالفاشية ، بل يعود فى الحقيقة - كما يرى روبى رييتش عن حق (فى "لينى ريفنشتال : الأسطورة الخادعة ") - إلى التأثر الواضح باللوحات التشكيلية الألمانية من المرحلة الرومانسية. يقول روبرت فون داسنوفسكى "إن مفهوم الإنسان الخارجى المرتبط بالطبيعة الذى يبدو مثل نبى ، هو مفهوم يتضح فى أفلام ريفنشتال كما يمكن العثور عليه فى معظم أعمال الأدب الألمانى الرومانسى فى أعمال نوفاليس وتياك وجوته وفون أيشندورف وهولدرين ، وهنا لا يمكن القول إنه مفهوم رجعى أو تسلطى " .

سوزان سونتاج من ناحية أخرى ، ترى أن كتاب "آخر ما بقى من النوبة " وهو كتاب مصور أصدرته ريفنشتال فى منتصف السبعينيات ، بسبب ما أوردته ريفنشتال فيه من تعليق على صور النساء النوبيات بأنهن "ولادات ومساعدات " أنها تكرس هذا الدور لكل النساء ، وأنها بالتالى لم تغير معتقداتها الفاشية منذ فيلم "انتصار الإرادة". هذا هو مستوى الفكر القصدى المتعنت الذى تعتنقه سونتاج المدافعة حتى الموت عن مفاهيم وجماليات "المنتصر" فى الحرب العالمية الثانية ، معتمدة فى دراستها على ما ورد فى كتاب "ألمانيا من كاليجارى إلى هتلر" لسجفريد كراكاور ، وهو كتاب صدر فى الولايات المتحدة بعد انتهاء الحرب مباشرة ، ويحاول فيه مؤلفه أن يقدم تفسيرا سيكولوجيا للأفلام التى صنعت فى الحقبة النازية .

كراكاور على سبيل المثال يرى أن إظهار هتلر على خلفية من السحب يعكس سمو الجنس الآرى المزعوم ، أو يجسد فكرة "الإله" كما يرى أن هناك علاقة وثيقة بين أفلام تسلق الجبال التى صنعتها ريفنشتال فى بداياتها وغيرها من السينمائيين الألمان ، وبين الترويج لفكرة التفوق الألمانى. وسوف تعود ريفنشتال إلى لقطة مصورة من الطائرة للسحب الكثيفة فى كل مكان ثم لقطات من الطائرة وهى تقترب تدريجيا ثم تحلق فوق استاد برلين الرياضى الكبير فى فيلم "أوليمبياد" (١٩٣٨). هذا الولع بالسحب قديم فى اهتمامات ريفنشتال الرومانسية : الغموض والسحر والتناقض مع الحياة المليئة بالحيوية. وقد اتضح فيما بعد أنه كان لدى ريفنشتال الكثير من لقطات الأرشيف الاحتياطية للسُحب استخدمت بعضها فى هذا الفيلم ثم فى فيلم "أوليمبياد"

لكى تحقق التكوينات المطلوبة. الدافع إذن جمالى خالص وليس أمرا متعلقًا بـ "الجماليات الفاشية" .

ونعود إلى فيلم "انتصار الإرادة". بعد العناوين ، نرى هتلر يجلس فى طائرة يحيط به السحاب يتطلع إلى أسفل ، فجأة تختفى السحب وتظهر مبانى نورمبروج أسفل الصورة ، ثم هتلر على الأرض ، مصور فى لقطة قريبة بكاميرا محمولة على الكتف من داخل السيارة الليموزين ، لقطات للأطفال ، للجموع ، طفل يحمل باقة ورد ، لقطات الحشود من خلال عدسة "التيليفوتو" التى تصور رد الفعل على الناس ، ثم تصور أيضا ضباط الإس إس وهم يشبكون أيديهم فى أيدى بعضهم إلى أن يكونوا سلسلة بشرية . هنا يتضح تماما اهتمام ريفنشتال بالتفاصيل ، ثم ننتقل إلى قرب الفندق الذى ينزل فيه هتلر من السماء ، الجموع تحيط بالفندق ، ثم مسيرة العشرة آلاف رجل يحملون الشموع ، الأضواء الكاشفة المتحركة تلقى الضوء من أعلى الفندق تنير المشهد الحافل ، يظهر هتلر فى النافذة بين حين وآخر يحيى الجماهير . ثم ينبلج الفجر، لافتات الحزب النازى تملأ الأفق ، أبراج الكنائس تظهر تظللها السماء ، مسيرات الكشافة على قرعات الطبول ، الشباب يتجمع حوله يساعدون بعضهم البعض ، يرشون الماء من الخراطيم فى لهو مرح ، يساعدون الطباخ فى إشعال النار فى موقد تحت وعاء كبير ، ثم يتجمعون لتناول طعام الإفطار . راكبو الجياد يسيرون عبر المدينة ، مسيرة كبيرة ويصل هتلر يستعرض حاملى الأعلام : الأطفال يتطلعون إلى الزعيم فى لهفة ، ثم ننتقل إلى قاعة المؤتمر الحاشد التى يتجمع فيها ثلاثون ألف شخص ، تتوقف الفرقة الموسيقية عن العزف ، ثم تبدأ فى عزف "مارش" ويظهر هتلر فى خلفية القاعة الهائلة يتبعه رفاقه ، ثم تبدأ مراسم افتتاح المؤتمر ، رودلف هيس يلقى كلمة ، ويهتف تحية للفوهرر ، ثم يتناوب زعماء الحزب إلقاء الكلمات الحماسية ، ثم مشهد آخر وهتلر يحيى الشبيبة القادمين من مختلف المناطق الألمانية تعبيراً عن الوحدة .. فى المساء ، يتوجه نحو ٢٠٠ ألف شخص إلى الاستاد حيث ينتظر هتلر الذى يلقى خطبة يتحدث فيها عن السلام فى أوروبا ، هنا نستطيع أن نرى الدور البارز لاستخدام الكاميرا للحصول على أقصى درجة من التأثير ، باستغلال كل عناصر المكان .

لقد صورت ريفنشتال المشهد باستخدام كاميرا معلقة تتحرك من داخل مصعد متحرك مكشوف على عمود يبلغ ارتفاعه أكثر من مائة وعشرين مترا فوق المنصة ، ثم

يتم القطع فى لحظة درامية عندما يصل هتلر ورفاقه إلى النصب التذكارى لضحايا الحرب الأولى ، من زاوية عكسية تماما ، هنا تكمن كل عناصر القوة فى المشهد من ناحية نوع اللقطات وزوايا التصوير والعلاقة بين اللقطات والإيقاع الذى يحققه المونتاج. لا توجد فى هذا المشهد لقطات قريبة ، لكن القوة التعبيرية الهائلة تتفجر من تكوين المشهد باستخدام لقطات بعيدة ومتوسطة ، ويتصاعد الإيقاع مرة أخرى أثناء خطاب هتلر فى رجاله ، ثم يتحرك أمام حملة الأعلام متطلعا فى وجه كل واحد منهم .

ينتقل الفيلم بعد ذلك إلى مشهد مختلف تماما فى طعمه ، العرض الكبير أمام هتلر الذى يضم عشرات الآلاف من البشر ، وهو مشهد استغرق فى الحقيقة أكثر من خمس ساعات كثفته ريفنشتال فى ١٨ دقيقة باستخدام كل إمكانيات السينما ، وفيه نلمح عشرات التفاصيل الصغيرة : التعبيرات فوق الوجوه ، تدفق السيارات الرسمية التى تحمل المسئولين ، مسيرات الشباب فى الشوارع ، لقطات من الجو للمسيرات ، لقطات سريعة للوجوه المتألقة للنساء ، وهتلر يقف يحيى الجموع ، صامدا ساعات فى مكانه ، وبعد ذلك فى لقطة سريعة لا يمكن نسيانها ، تصوره ريفنشتال وهو يحرر أزرار المعصم فى قميصه تعبيرًا عن الإرهاق الذى حل بيده من كثرة تكرار التحية ، ورغم أن هذا هو أطول مقاطع الفيلم وأكثرها تقليدية من حيث الموضوع ، تنجح ريفنشتال بعبقريتها النادرة فى جعله أكثر مقاطع الفيلم حيوية وتدفقا فى الإيقاع ، من خلال استخدامها لزاويا التصوير. وفى المقطع الأخير يلقى هتلر خطابا فى قاعة تضم آلاف البشر يتحركون كرجل واحد فى صيحاتهم وتحياتهم برفع الأيدى على الطريقة النازية ويتحولون إلى صورة مجسدة لنظرية "الكل فى واحد " فى حين يقف هتلر يرقبهم فى انتظار أن ينتهوا من الصخب حتى يتكلم. لكن ريفنشتال تصوره فى لقطة أخرى عابرة مقصودة تماما فى السياق ، وهو يبتسم ابتسامة فيها نوع من الدهشة التلقائية ، وكأنه مندهش من كل هذا الحماس من جانب جمهوره .

ومع نهاية المشهد ، تمزج ريفنشتال على لقطات شبحية (سيلويت) لرجال يتجهون نحو السحب مع خلفية موسيقية قوية ، وينتهى واحد من أكثر الأفلام غير الخيالية تأثيراً فى تاريخ السينما .

استخدمت ريفنشتال فى الفيلم ٣٠ كاميرا و١٦ مصورا من أفضل مصورى الجريدة السينمائية فى ألمانيا من بين طاقم مكون من ١٧٢ شخصا من العاملين ، وصورت مادة تبلغ ٦٠ ساعة ، استغرقت لمدة خمسة أشهر فى عمل المونتاج لها حتى أمكنها التوصل إلى الصيغة النهائية للفيلم الذى يبلغ توقيت عرضه ساعتين .

حصل الفيلم على جائزة الميدالية الذهبية فى مهرجان فينيسيا السينمائى عام ١٩٣٥ ، وعلى الجائزة الكبرى " من الحكومة الفرنسية فى معرض باريس الدولى عام ١٩٣٧ وكان جوبلز قد اضطر على مضض إلى الاعتراف بالفيلم ووافق على حصوله على جائزة الفيلم القومى عام ١٩٣٥ بعد شهر واحد من بدء عرض الفيلم عروضا عامة فى ألمانيا .

عظمة السينما :

لقد استطاعت لينى ريفنشتال أن تحول حدثا قد يبدو تسجيله سينمائيا فى فيلم طويل أمرا مثيرا للملل ، إلى فيلم ملئ بالجمال والحركة والدقة والمستوى التعبيرى والتكوينات المبتكرة ، مع فهم كامل لامكانيات المونتاج ، أولا وأخيراً ، وتلك هى عظمة السينما كفن .

إن "انتصار الإرادة " درس فى السينما لكل الأجيال ، ليس لأنه يسجل حدثا تاريخيا مرتبطا بالنازية التى ولت وانتهى أمرها مع انتحار هتلر فى أبريل ١٩٤٥ ، بل بسبب قدرتها على نقل خيالها الخاص الجامح (فيما يتعلق بمكونات الصورة) إلى لغة السينما ، وإلى لغة الفيلم الوثائقى كما يطلقون عليه ، أو بتعبير أكثر حداثة ، الفيلم غير الخيالى .

وفى رأينا أن من الضرورى التفرقة اليوم بين فيلم "الجريدة السينمائية" التى لا تخرج عن إطار الوثيقة المسجلة على شريط السينما (أو حتى الفيديو) ، والسينما غير الخيالية التى تتضمن بعض المعلومات والأحداث من عصرنا ،إن "التسجيلى " كما تقول أودرى سالكلد عن حق "ليس" إلا شكلا واحدا من الأشكال المتعددة للفيلم غير الخيالى " ، هنا ، أى فى هذا النوع من السينما غير الخيالية ،

يمكن أن توجد مساحة معينة لإعادة التجسيد الدرامى ، فنحن نتعامل فى الحقيقة مع معالجة إبداعية للواقع ، كما يذكر جون جريسون فى تناوله لأعمال التسجيلى الأكبر روبرت فلاهيرتى .

فى الفيلم التسجيلى الألمانى الذى أخرجه روى ميللر عام ١٩٩٣ بعنوان "حياة لينى ريفنشتال الرائعة المرعبة " The Wonderful Horrible Life of Leni Reifenstahi ، رفضت ريفنشتال بإصرار فكرة أنها صنعت عملا من أعمال الدعاية فى "انتصار الإرادة " تحديدا ، مصرة على وصفه بأنه فيلم من أفلام سينما الحقيقة Cinema-verite وأكدت على أهمية اختيارها أن تستغنى عن التعليق الصوتى. غير أن هناك نقطة أخرى يتناساها الكثير من مؤرخى السينما أو يفضلون تجاهلها، هذه النقطة تتعلق بالفترة التاريخية التى تم فيها إنجاز الفيلم. إن معظم ما يكتب عن ريفنشتال منذ نهاية الحرب العالمية الثانية حتى اليوم ، يكتب من منظور التاريخ اللاحق على الفترة التى صنعت فيها ريفنشتال فيلمها هذا .

لقد كانت ألمانيا بأسرها تؤيد هتلر عام ١٩٣٤ ، ولم يكن فى أوروبا من يجهل حقيقة ما يتمتع به هتلر من تأييد شعبى – حقيقى ومجسد وليس نتاجا لأعمال الدعاية – بل حتى نتائج استفتاءات هتلر العامة التى أجراها عدة مرات فى قضايا مصيرية بعد وصوله للسلطة ، كانت نتائج حقيقية مائة فى المائة . ولم يكن هتلر فى عام ١٩٣٤ يبدو للألمان إلا كزعيم أتى بعد سنوات طويلة من البؤس والفاقة والفقر والتخلف لكى يقضى على البطالة ويقيم مجتمعا صناعيا ينافس المجتمعات الصناعية الحديثة فى أوروبا ، يعيد توحيد الأمة الألمانية وينطلق لتحقيق الوفرة ، يرفض معاهدة فرساى التى كان الكثير من المسئولين حتى فى حكومات الحلفاء ، ينتقدونها علانية بسبب ما أوقعته من غبن شديد على الشعب الألمانى. فكيف يجوز أن يتحدث بعض النقاد اليوم عن "الفاشية الراسخة" لدى ريفنشتال ، أو عن الدعاية المضللة لأيديولوجية قمعية معادية للإنسان. ربما أن النازية لم تكن تبدو فى ألمانيا فى ذلك الوقت إلا فى مصلحة الإنسان الألمانى ، وهذا قول يبدو أنه يخيف البعض اليوم حتى داخل ألمانيا نفسها، لأن المفاهيم الحديثة اختلفت تماما ، ولا يصح محاكمة أفلام الماضى بمفاهيم اليوم.

من ناحية أخرى ، وقع اختيار هتلر على ريفنشتال لإخراج هذا الفيلم من خلال شركتها الخاصة اختياراً مقصوداً ، رافضًا تماما أن يخضع الفيلم لوصاية وزارة الدعاية التى كانت قد بدأت بالفعل تخضع كل صناع الأفلام لهيمنتها وتوجهاتها الدعائية المباشرة. والسبب ليس أن هتلر فقط كان مفتونا بأسلوب ريفنشتال الخلاب فى فيلم "الضوء الأزرق " الذى سبق أن شاهده وأبدى إعجابه به ، بل لأن كان يريد أن يحقق لنفسه "الخلود " من خلال ذلك الوسيط المدهش المحفوظ على شرائط السيليولويد وأنه لذلك لم يكن يهمه الدعاية الحزبية المباشرة الزاعقة ، بقدر ما كان يهتم بصورته كزعيم من خلال ذلك الوسيط السحرى ، وأراد بالتالى أن يصنع فيلما يصمد للزمن ، فيلم يستطيع أن ينافس الفيلم الشهير "المدمرة بوتيمكن" لأيزنشتاين ، ولم يكن ممكنًا أن يتحقق هذا إلا من خلال موهبة بحجم موهبة ريفنشتا. وهناك قول معروف لهتلر فى هذا الشأن عندما اختلف مع وزير دعايته جوبلز الذى كان يريد إحكام قبضته على كل الأفلام فى ألمانيا ، فقد قال له هتلر : "فليكن الأمر إما فن أو سياسة " .

لم تكن ريفنشتال بالطبع تعرف شيئا عن سياسة هتلر العنصرية فى ذلك الوقت ، لم تكن قد قرأت كتاب "كفاحى" ولم تهتم بقراءته ، ولم تكن القوانين العنصرية قد صدرت بعد ، بل لم يكن تجميع اليهود فى معسكرات جماعية (أقرب إلى شكل "الجيتو" الذى ابتكروه هم أنفسهم من قديم الزمن) قد بدأ بعد. ولم تكن الحرب قد دمرت المدن الألمانية كما حدث فيما بعد واتُخذ أساسا للدعاية ضد هتلر والشعب الألمانى بأسره حتى اليوم (بدلا من أنه يصبح أساسا لاتهام الحلفاء بارتكاب الفظائع وقتل المدنيين)؛ وإذن ، لم يكن فى ذهن ريفنشتال أن "تغوى الجماهير الألمانية" كما جاء فى عريضة الاتهام التى حوكمت بموجبها بعد انتهاء الحرب أمام المحكمة العسكرية التى أقامها المنتصرون فى نورمبرج لمحكمة المهزومين بأثر رجعى ، أى طبقا لقوانين وضعت بعد أن انتهت الحرب بالفعل .

ليس التطرق إلى السياسى والتاريخى هنا من باب الدفاع عن ريفنشتال أو إعادة الاعتبار إليها ، بل فقط لإيضاح كيف يمكن أن تصبح الموهبة وبالا على أصحابها . إن أحد الأسباب الرئيسية للحملة العنيفة من جانب نقاد ريفنشتال عليها ، يعود فى حقيقة الأمر إلى أنها ظلت طيلة الوقت تتحدى فكرة أن الدعاية لا تصنع فنا رفيعا ، أو أن

الأيديلوجية الشمولية لا يمكنها أن تنتج فنا يصمد للزمن ، ففيلم مثل "إنتصار الإرادة" يثير غيرة الكثيرين ويهزم مقولاتهم ومعتقداتهم الثابتة ، لذا كانت الاتهامات التى تسعى إلى التقليل من شأنه وإغفال جانبه الفنى وارجاعه إلى الدعاية أو اتهامه بأنه يكرس "جماليات الفاشية" والحقيقة هى أنه أبعد ما يكون عن هذه الإدعاءات حتى لو احتوى خطابا لهتلر أو استعراضات لرجال الإس إس .

لم يكن من الممكن أن يقال هذا فى الماضى. ولم يكن من الممكن أن تحتفل ألمانيا بموهبة ابنتها ريفنشتال لأنها تذكير مؤلم بماض لا يريد أحد أن يتذكره اليوم. لكن المشكلة أن ريفنشتال ما تزال تتحدى الجميع لمجرد أنها ما تزال على قيد الحياة على سطح كوكبنا الأرضى ، تعمل وتتحرك وتفكر وتتكلم وهى فى المائة من عمرها وهى مشكلة أخرى لا نملك لها حلا لدينا ولا تفسيرا .

ميخائيل روم والفاشية العادية

عرب لطفى

" إن أى فيلم هو بمثابة اعتراف للمخرج وتعبير عن وجهة نظره تجاه أحداث العالم ، فإذا ما كرر نفسه فى أى شىء كان ، فإن هذا يعنى أنه قد تحول إلى مهنى .

وهذا كما أعتقد ، أمر غير محتمل فى الفن " .

هذه الجملة التى عبر بها ميخائيل روم عن قلقه من نضوب الإبداع عند أى مخرج إرتبطت عنده بإعادة تقييم لسيرته الإبداعية واحتياجه هو نفسه للتجديد ، كانت هذه هى ملامح الأزمة التى أحسها فى عام ١٩٥٦ .

يقول روم "لاحظت بعد فيلمى الدورى ، أننى بدأت أكرر نفسى .

لقد ضبطت نفسى فى أننى أوزع الميزانسين بين الممثلين ، كما سبق وفعلت فى مرة سابقة ولشدة ما أزعجنى هذا الوضع الذى قد يبدو بسيطاً ذلك أن كل لقطة فى الفيلم يجب أن تكون غير متكررة ، لأن أى جزء ، هو اكتشاف للعالم ، بدأت أتأمل فى ماضى ، أتامل بإمعان وبإصرار ، ثمة أمثولة حول أم الأربعة والأربعين ، لقد بقيت تركض إلى أن سألوها أى قدم تحرك بعد الخطوة الثامنة والعشرين ، فكرت أم أربعة وأربعين ، ولم يعد بمقدورها أن تركض بعد ذلك ، فقط صارت تفكر فى أى قدم تحرك بعد الخطوة الثامنة والعشرين " .

هذه هى تقريباً الحالة التى عاشها ميخائيل روم حوالى ست سنوات إلى أن وصل إلى قراره الخاص بأن "يعيش بالسينما من جديد ، وهو ليس بالأمر السهل عندما يكون المرء فى سن الستين " .

إذن ، لقد أعلن روم أن بدايته الجديدة أو محاولته للبداية الجديدة ابتدأت عام ١٩٦٢ ، أنجز خلالها روم ثلاثة أفلام : أحدها روائى وهو "تسعة أيام فى عام واحد" إنتاج عام ١٩٦٢ واثنان تسجيليان " "فاشيه عادية" عام ١٩٦٥ و"مع ذلك لازلت أؤمن " عام ١٩٧٥ وهذا الأخير قد تم إنجازه بعد وفاته بمساعدة المصور ج . لافروف والمخرجين أى كليموف وخوتسييف " وكان ملفتًا أن هذه البداية الجديدة لمخرج تجاوز الستين استقبلت بحرارة شديدة من قبل المتفرجين وبخاصة الشباب منهم ، وقد عاش روم ليرى هذا التأثير فى فيلميه الأولين إلا أنه لم يعش ليرى فيلمه الأخير مع الجمهور . استعاد روم شبابه السينمائى بهذه النقلة وكان فخوراً بها ، كان فخوراً بالاستقبال الحار للفيلم من الشباب تحديداً لأنه كما يقول قد صنع "هذا الفيلم للشباب بالذات " .

عبر بحثه عن عناصر الحداثة وصل روم للاعتقاد بأن "حداثة السينما تكمن لا فى حركة الكاميرا ، ولا فى الطريقة الجديدة للإضاءة حتى ولا فى عمل الممثلين المعاصر، الدقيقة والمتحفظة ، إن الفيلم سيكون معاصراً من ناحية الشكل حتماً ،إذا استطاع المخرج أن يجد لكل مقطع ، لكل مشهد الحل العضوى الوحيد ، الذى يعبر عن فكرة المشهد والمعنى ، عن محتوى هذا المقطع فى الحياة بالذات، حينها فقط ، يمكن الوصول إلى تعبير عن حلنا المعقد بكل أفكاره الجديدة ، بايقاعاته ، بنبراته المختلفة . تستطيع السينما اليوم أن تفعل كل شئ . يمكن البحث عن حلول دقيقة ونهائية لأى حدث ، بل وحتى من أجل ذلك المقطع ، الذى لا يوجد فيه أحداث على الإطلاق : إذ لا شىء يحدث " .

لقد رأى روم أن خواص الجديد المحسوسة بوضوح تكمن فى "التطلع والإصغاء إلى الحياة ، النفور من النمطية ، النفور من التعبير البرانى (الخارجى) عن الحياة والمختار على نحو سائد ، السعى لفهم مسيرة الحدث الداخلية ، التعبير عنها بقوة وبتواضع فى نفس الوقت ، جعل اللقطة أكثر عمقًا ، أكثر احتواء ، وتخليصها نهائيًا من التجميل ، من الاصطناع ، من الصباغة المدهنة " " لا توجد فى الحياة ظاهرتان يمكن رؤيتها على نحو متشابه وبالذات بعد بضعة أعوام عندما تملى جدلية الزمن نفسها وتطور الحياة علاقات جديدة ، تقييمات جديدة . يوجد لكل تصرف ، لكل كلمة

تعبير واحد غير متكرر ونهائى ، يجب إيجاد هذا التعبير غير المتكرر ، مستخرجاً قلب الظاهرة ، وفقط حينها – ستستطيع ، أنت المخرج ، أن تركب اللقطة التى تعبر عن جوهر المشهد ، إن أى تكرار هو مجرد مهنة " .

لقد ابتدأ روم فى إعادة خلق المفردات ليستطيع أن يعبر عن النقلة الجديدة فى وعيه السينمائى ، والحقيقة أن هذه النقلة لم تأت من فراغ ، فإن روم عبر مسيرته السينمائية الطويلة ، التى ابتدأت منذ نهاية عشرينات القرن العشرين قد شكل بعين ثاقبة وحسن إدراك عالى لمفردات السينما وجمالياتها لغته الخاصة التى انعكست فى إبداعاته المختلفة ولذلك فلقد كانت مرحلة الستينيات بالنسبة لروم نقله نوعيه وقراء مختلفة ومتجاوزة فى عمله السينمائى : إلا أنها اعتمدت على كل ما أعطته له السينما فى تاريخها الماضى والحاضر (حاضر روم) .

أود هنا قبل أن ندخل على تحليل فيلم "الفاشية العادية" واستكشاف عناصره المميزة أن نقرأ سوياً رحلة روم نفسه مع السينما ومذاقه الخاص الذى تشكل طوال الثلاثين عاماً السابقة لهذا الفيلم ، كما سأسعى لعرض الإطار السينمائى والسياسى الذى شكل مسار روم ، والتأثيرات المختلفة التى حددت وزنه داخل مسيرة السينما السوفيتية .

– بدايات روم مع السينما

ابتدأ روم حياته كنحات من حيث التخصص إلا أنه عمل أيضا فى حقل الأدب ، الترجمة الفنية والصحافة ، كما عمل فى مجال النثر الفنى وكتابة السيناريو.

فى عام ١٩٢٨ على حد تعبيره قرر أن يكرس نفسه للسينما ، واختار من أجل ذلك طريقة مميزة لدراستها فقد عمل "كمساعد غير موظف وغير مأجور فى اللجنة السينمائية التابعة لمعهد مناهج العمل غير المدرسى " وكانت مهمته تكمن فى أن يدرس "ردود فعل الأطفال من عشرة إلى أربعة عشرة على الأفلام السينمائية ، كان يسجل "كم مرة ضحكوا ، تحركوا ، صرخوا إلخ .. " وكان آخرون يستخلصون نتائج علمية من كتاباته، لقد منحه هذا العمل الحق فى الحصول على فيلم سينمائى يستعيره المعهد من مؤسسة التوزيع ومشاهدته على طاولة المونتاج وكان يعيد مشاهدته على

شاشة صغيرة كلما أراد ذلك لقد قرر روم أن يحفظ الأفلام "عن ظهر قلب" ، معتقداً بسذاجة " أنه إذا كان سيعرف "مما يتكون الفيلم فإنه من المؤكد "سيتمكن من" كتابة سيناريو ذلك الفيلم " ، حفظ روم عشرة أفلام عن غيب : خمسة أفلام سوفياتية وخمسة أجنبية ، يقول : "كنت أعرف كم لقطة توجد فى هذه الأفلام ، كنت أعرف طول كل لقطة ، محتواها وتكوينها التقريبى " .

عندما أيقن أنه صار يعرف جيداً مما يتكون الفيلم حاول أن يشق طريقه نحو الإنتاج حاملاً ما كتبه من سيناريوهات ، وقد رفضت سيناريوهاته الأولى ، ولكنهم انتبهوا له فيما بعد، وهكذا أصبح فى عام ١٩٣٠ كاتباً سينمائياً محترفاً .

لم يعجب روم كيف نفذ المخرجون سيناريوهاته التى كتبها "كنت أتصور الأمور بطريقة أخرى وأراها على نحو آخر " إن مشاهدة الأفلام المصنوعة حسب السيناريوهات التى يكتبها لم تكن تبعث عنده "سوى المعاناة" ، ولذلك فلقد قرر أن يتعلم الإخراج عملياً فانضم للعمل مع المخرج أ . ف ما تشيديت كمساعد فى فيلمه "أناس وأعمال" .

بعد هذه التجربة عمل فى قسم المونتاج بصفة "محرر عناوين " (أى الإنسان الذى كان يحرر العناوين فى الأفلام الصامتة) وقد زاد هذا العمل من معلوماته فى المونتاج .

إقترح عليه فى عام ١٩٣٣ أن يخرج فيلماً صامتاً قصيراً فاختار قصة موباسان "البدينة" ومنذ تلك اللحظة أصبح ميخائيل روم مخرجاً سينمائياً .

ملامح فى مفاهيم روم السينمائية

فى رحلته مع السينما لم يكن ميخائيل روم مخرجاً سينمائياً فحسب وإنما كان محاضراً وداعية لبناء تذوق وفهم عميق للسينما ولذلك فلقد إهتم بالكتابة والمحاضرة فى العديد من قضايا السينما التى نستطيع فى خلالها ، أن نلتقط بعضاً من عناصر فهمه تذوقه لهذا الفن ، لقد تميزت محاضرات روم بلغة تفاعلية غير قطعية وغير تعليمية وخصوصاً أنه ينطلق من كون السينما فن يصعب حصره فى قواعد مقننه وإنما يمكن استكشاف عناصره الأساسية الحية التى تؤهل لعمليات الإبداع .

يقول روم مقتبساً جمله عن سيرجى إيزنشتاين (أحد مؤسسى فن الإخراج السينمائى فى العالم) "من غير الممكن ، تعليم الإخراج ، ولكن تعلمه ممكن " . ويضيف روم لشرح هذه الفكرة بأن "الإخراج مادة معقدة من حيث إنها ترتبط بعدد ضخم من المعارف المتنوعة . من المضحك أن نعتقد بإمكانية وجود كتاب يمكن للإنسان حال قراءته فى الوقوف خلف الكاميرا السينمائية والشروع فى تصوير فيلم".

إن آراء روم السينمائية تتسم بصفة السرد التأملى والرؤية الذاتية إلا أن الذات هنا تتسم بالمعرفة والأمانة فى الرصد والتحليل وسعى لجوهر الفكر وحب عميق للسينما ، مما يعطى لآرائه قيمة منفعية هامة لمن يسعى للدخول فى عالم الإخراج السينمائى ، كما أنها تساعد على فهم الخلفيات النظرية التى اعتمدها روم نفسه فى رحلته الإبداعية . وسأحاول هنا أن أقوم بجولة سريعة من خلال بعض الأفكار التى سعى روم لتقديمها كخلاصة تجربة ولبعض الحكايات التى أثرت فى مسيرته الفنية .

* رحلته مع السينما الصامتة

يعتبر روم "أن أولى اللقطات السينمائية كانت وثائقية ، وقد اكتشفت فوراً من خلالها الخواص العظيمة لفننا ، وقبل كل شىء – القوة غير العادية المتمثلة فى نقل ظواهر الحياة ، ولكن ، للأسف ، فإن التأثير الذى أحدثته السينما ، سرعان ما استقطب اهتمام رجال الأعمال والتجار ، وتحولت السينما على الفور إلى وسيلة سهلة للربح " .

لقد أدرك روم أن هذا الاندفاع الرخيص للإستفادة من هذا الإكتشاف العظيم قد قلل من البداية من التقاط الناس لأهميته وعظمة ما يمكن أن يقدمه هذ الفن الجديد من نقله فى أدوات التعبير ، وهو يلاحظ كيف أنه فى الوقت الذى كان هناك "كتّاب وشعراء مثل جوركى وتشيخوف والكسندر بلوك ، وأن ستانسلافكى وغوردون كريج كانا يعملان فى المسرح فى هذا الوقت ظهرت أفلام من هذا النوع : إنسان يركض ويصدم برأسه شخصاً ما ، والآخر بدوره يغضب ، يطارد ثم يركض الاثنان ، ويحدث صدام آخر ، لينضم آخرون للمطارده ، تسقط إمرأة عجوز ، تتناثر حبات التفاح ، يسقط رجل بدين ، ثم يركض بدوره ، وأخيراً – تحدث المعمعة . هذا هو كل موضوع الفيلم ، وبالطبع فقد بدا ذلك ليس فناً بل تدنياً بشعاً للفن " إلا أنه يضيف "إن فجاجة الأفلام

السينمائية الأولى ، لم تمنع السينما من التحرك قدماً إلى الأمام ، إن سحر الصور المتحركة قد غزا العالم " ، وبالرغم من أن السينما لم تكن قد اكتشفت أبجدياتها فى تلك الفترة فلقد لاحظ روم أن السينمائيين قد ابتدأوا بالتدريج ، خطوة خطوة ، بالعناية على نحو أدق بما تصنعه أيديهم فقد كان من الضرورى تحقيق مجموعة من الاكتشافات ، و"لقد تحققت هذه الاكتشافات بواسطة الإخراج السينمائى : إنها اللقطة الكبيرة ، التفصيل ، زاوية التصوير ، المونتاج ، التصوير أثناء حركة الكاميرا ، إن كل هذه العناصر المميزة للسينما ، والتى هى بمثابة سلاحها الجبار والمعروفة اليوم لكل متفرج ، قد تطلبت سنوات طويلة من البحث ، لا يزال العجائز يذكرون تلك الأوقات ، عندما صرخ المتفرجون واحتجوا لحظة عرض اللقطات الكبيرة الأولى : (أين الأقدام؟) ، وحقًا فإن رؤية إنسان بدون أقدام كانت أمراً غريباً فى البداية ، مثلما هى رؤية لقطة مصورة فى زاوية عليا حادة أو سفلى ، أو رؤية عرض الأحداث لا بشكل متواصل بل مؤلفة من مقاطع منفردة ، إن اللقطة الكبيرة بالذات ، التفصيل بالذات ، والزوايا المتميزة هى ما سمح للمخرج بالوصول إلى التفوق فى العمل التمثيلى " .

ينبهنا روم ليس فقط لاكتشاف مفردات السينما والبحث عن الحلول التى ساهمت فى تأسيس عناصر اللغة السينمائية ولكن هناك أيضاً مشكلة أساسية رافقت عمل المخرج فى السينما الصامتة وهى مشكلة توصيل الحدث دون اللجوء إلى الكلمات . هذه المشكلة التى اعتبرها روم مفيدة جداً للفنان فى منظور رب ضارة نافعة إذا أن غياب الكلمة قد "فرض على السينمائيين التقنى فى الإختراع وإيجاد التعبير التشكيلى الدقيق لأى فعل ، لقد فقدنا حالياً هذا التقنى . إن الكلمة تسهل العمل، ولكنها أحياناً تحرمنا من قدرة التعبير السابقة " .

لقد أراد روم من خلال هذه الفكرة أن ينبه لضرورة التأكيد على التعبير من خلال الصورة كعنصر أساسى حتى مع استخدام الكلمة ، وهو يلفت نظرنا إلى أن "السينما الصامتة حتى نهاية العشرينيات وضمن مجالها المحدد الصامت والأبيض والأسود قد وصلت إلى ذرى عليا من الكمال ، وصارت تسمى بالصامت العظيم " فروم يعتبر أن "أساس السينما ، وحتى المعاصرة ، الناطقة ، هو السينما الصامتة " .

* محاذير روم فى السينما الناطقة :

رغم حماسة روم لدخول الصوت للسينما فإنه كان حذراً من مخاطر هذا الدخول نتيجة للاستخدام الاستسهالى والخاطئ الذى وصل إلى حد تشويه الفن السينمائى .

يقول روم " إن صوت المؤلف يمكن أن يستعمل على نحو مثير ومبدئى جداً " إلا أنه أصبح يستعمل على حد قوله "بطريقة فظة : ما أن تكون هناك صعوبة فى لصق الفيلم ، أو أن لا تلتحم المشاهد فيما بينها ، حتى نلجأ إلى التفسير " ، هذا عدا عن مشكلة أخرى يطرحها روم حول تحويل السينما إلى "ما يشبه المواقع نصف المسرحية " وهو هنا لا يقلل من قيمة المسرح وإنما يناقش لغة الفن نفسه فبرأيه "إن المسرح لا يمتلك هذا السلاح الجبار ، تلك الطبيعة ، اللقطة الكبيرة ، امكانية المراقبة الدقيقة للإنسان وآلاف الوسائل البصرية ، التى تختص بها السينما . إن صعوبة عمل المؤلف الدرامى المسرحى لتكمن بالذات فى أنه مجبر على أن يحول محتوى الحياة إلى كلمات ، هنا تكمن مجازية المسرح وهنا تكمن مصيبته " ولذلك فما يواجهه البناء المسرحى كتحد خاص يفرض عليه صياغة لغته ، يتحول من وجهة نظر روم لسقوط فعلى عندما تكون لديك أداة السينما بكل إمكانياتها وتتجاهلها .

يريدنا روم أن لا ننسى دائمًا أن "السينما لغة للفرجة وليست وسيلة للإصغاء " ولذلك فعندما يصبح الكلام هو الحل البديل للغة السينما فهذا يعنى أن المخرج قاصر فعلاً فى علاقته بهذا الفن ، وهذا يختلف عن القدرة على توظيف الكلام ضمن بنية "الفرجة" أى إذا لم يكن الكلام جزء من النسيج الحى للفرجة فهو استبدال مخل نتيجة فقر القدرة على التعبير بالصورة ، وهذا كان رعب روم الدائم وأعتقد أنه رعب كل عشاق السينما .

* رؤية روم للعالم المصور أثناء الحركة والعالم المصور مونتاجياً

فى رصده لتطور لغة التعبير السينمائى يستند روم على عنصرين هامين ولهما ثقلهما الخاص، كل من زاويته ، فى اغناء الميزانكادر وبناء إيقاع الفيلم ، قوة التصوير بالكاميرا المتحركة وقوة المونتاج ، ومن أجل استخدامهم بديناميكية يعتقد روم أن علينا تفهم خصائص كل منهما ، فالمشهد المصور بالكاميرا المتحركة "يكتسب تشابهاً

مع الحياة من نوع خاص ، ذلك أن الإنسان يرى العالم كما لو من خلال بانوراما متواصلة وتتجول نظراته طوال الوقت ،إن قوة التصوير البانورامى تكمن فى الإحساس الواضح بنقطة الرؤية الموحدة ، والإحساس الدقيق بالمكان الحقيقى وبالزمان الحقيقى . لهذا بالذات أصبحت اللقطات الطويلة المتحركة تستخدم خاصة فى أفلام "المؤلف" تلك الأفلام التى تسعى للوصول إلى عرض متشابه مع الحياة على نحو خاص " .

أما الطريقة المونتاجية للتصوير فتؤدى حتما "إلى مجموعة من المجازات السينمائية المتميزة ، إن أى تقسيم مونتاجى يحطم إستمرارية جريان الحدث الواقعى . إن الزمن سيتكثف حتمًا أو يتمدد .... ولهذا فى حالة التصوير المونتاجى يختفى إلى حد ما الإحساس بالمراقبة المباشرة الفورية لظواهر الحياة ، يتغير إستقبال العرض بحدة ، إن المشهد المبنى مونتاجيًا يتطلب من المتفرج جهداً حيوياً لكى يتم توحيد وإستيعاب اللقطات، أى أنه يتطلب مساندة المخيلة . إن الطريقة المونتاجية تجبر المتفرج على أن ينشئ فى وعيه المخطط العام للحدث ، والذى حكم عليه ، إنطلاقا من تفاصيل منفرده ومتصادمة ، إن المتفرج فى هذه الحالة يبنى بنفسه المكان المتخيل ، وهكذا فإن استقبال العرض المبنى مونتاجياً سيحمل طابعاً أكثر ، إبداعيه ، وفعاليه وإنشائية.

فى قراءته لخصوصية كل من هذين العنصرين يرى روم أن " على المخرج أن يمتلك ذات القدرة الحرة على التعامل مع هاتين الطريقتين فى التصوير : "المونتاجية وأيضًا الديناميكية "ولكن" بالطبع ، فإنه لا يجوز ضمن حدود الفيلم الواحد الانتقال عشوائيًا من التفكير المونتاجى إلى طرق التصوير الديناميكية ، لا يجوز حل مشهد بأسلوب مونتاجى مجازى حاد ، ومعالجة المشهد المجاور فقط من خلال اللقطات المتحركة ؛ يجب اختيار طريقة واحدة عامة للفيلم ككل ، تتجاوب مع معناه ، مع أسلوبه، غير أنه فى بعض الحالات الخاصة يمكن استخدام وسائل مختلفة ضمن أطر هذه الطريقة العامة ، إذا كان حل الفيلم كله يتم مونتاجيًا ، فإن هذا لا يعنى على الإطلاق ، أنه لا يجوز أن يستخدم فيه البانوراما أو التصوير المتحرك ، غير أن إستعمال طرق التصوير الديناميكية هذه يجب أن يكون مشترطًا بطبيعة المشهد وملتحمًا مع البناء المونتاجى بمهارة ، وعلى العكس فإنه يمكن حل بعض المشاهد

مونتاجيًا ، ضمن الفيلم الذى يستند أساسًا على التصوير المتحرك ، لن يكون ذلك خرقًا للأسلوب ، خرقًا للمبدأ ، إذا ما أحسن المخرج اختيار طريقة الميزانكادر واستخدام مختلف الوسائل بدقة وبوعى " .

والحقيقة أن ارتكاز روم على العالم المصور أثناء الحركة والعالم المصور مونتاجيًا ينطلق من فكرة هامة تقود لها هذه الطريقة للتعامل مع الصورة ، فهو يرى أن كسر الطابع المسرحى المفجر للصورة يجب أن يتم عبر عملية التغيير فى الأحجام والزوايا التى يعطيها المونتاج ، وهو يرى أن المونتاج قد يتم بسلاسه من خلال الكاميرا المتحركة التى تعطينا "المونتاج الداخلى" الناتج عن تغيير التكوين داخل اللقطة نفسها بدون قطع وقد يتم عبر التوليف المونتاجى بين لقطتين من زوايا وتكوينات مختلفة .

حيوية الصورة هامة وأسلوبها يحدده اختيار نوع المونتاج ، واختيار نوع المونتاج عند روم لا يأتى عشوائيًا "إن كل نقله من لقطة إلى أخرى ، كل لصقه يجب أن يكون حافزها إما فكرة الحدث أو الكلمة أو حركة الممثل .

إن الإنتقال المفاجئ من حجم لآخر داخل المقطع الواحد المتكامل ، الموحد عاطفيًا يثير إحساسًا مزعجًا بالقفزة يجب أن يوجد دائمًا حافز من أجل الإنتقال فى لقطة إلى أخرى " .. إن اللصق المونتاجى يكون جيداً حين يتجاوب مع رغبات المتفرج " . فى جملته الأخيرة يحاول روم أن يشير إلى الرغبة فى الرؤية الطبيعية عند الإنسان الرغبة فى متابعة حدث ما وكيفية تحويلها إلى معادل سينمائى حتى فى حالات النصوص المشبعة بالحوار ، يجد روم أن على المخرج صياغتها بصريًا لأن هذه "الصياغة البصرية" هى التى تحدد فى نهاية المطاف النوعية السينمائية للعمل ، لأنه خارج الحل البصرى الدقيق تفقد السينما ليس فقط تعبيريتها ، بل جزءاً من القوة الفكرية والدلالية للكلمة " .

إن روم فى بحثه الدائم كان ككل أبناء الفن السابع مشغولاً بالسينما كلغة خاصة خارج الأبجدية المعهود للكلمة المنطوقة ، وهو سعى دائمًا لاستيعاب هذه الأبجديات الجديدة ومحاولة خلق مفرداتها وصياغاتها الفصيحة والمعبرة .

تجربة روم العملية فى صناعة السينما

لا يمكننا الحديث عن تجربة روم كمخرج سينمائى بمعزل عن رؤيتها فى إطار تطور السينما الروسية نفسها ، لذلك فسأحاول هنا أن أقدم عرض لمسيرة روم ضمن إطار تاريخ تطور السينما السوفيتية نفسها مع الإعتذار عن الإيجاز الذى قد يكون مخلاً حيث لن تتسع ههذ القراءة لدخول أكثر تشعباً وتفصيلية فى تاريخ سينما شديدة الثراء كالسينما السوفيتية التى تعتبر بكل المقاييس واحدة من أهم وأغنى التجارب السينمائية فى العالم .

ميخائيل روم من مواليد عام ١٩٠١ أى أنه ولد مع ولادة الاكتشاف الأول للسينما فى العالم ، وفى العشرين سنة الأولى من حياته كان المجتمع الروسى قد ابتدأ يتلمس ملامح هذا الفن الجديد من ناحية ومن ناحية ثانية كان يتلمس ملامح إعادة صياغة مشروعه السياسى والإنسانى وقد كان لتفاعل جدل التطور الإبداعى والسياسى أثره الهام على خصوصية نشأة السينما الروسية التى ابتدأت كتقليد تجارى لتجارب السينما الأولى الترفيهية والتى، مع نهوض الحركات الثورية فى روسيا وتواجد أعداد واسعة من المبدعين السينمائيين داخل حركتها ، قد تحولت إلى منطقة تجريب هام للمبدعين الروس الذين كانوا يحاولون فى تلك الفترة أن يعيدوا خلق المفاهيم واستكشاف الأدوات للتعبير عنها وقد حصلت طفرة هامة فى التجريب فى تلك الفترة (هذه الفترة ابتدأت حوالى ١٩١٠ وامتدت حتى آواخر العشرينيات) .

كان هناك حركات واسعة تجريبية فى الأدب والمسرح والفن التكشيلى وبدايات جريئة جداً للتجريب فى مجال السينما الذى كان فناً خام يحتمل كل أنواع التطويع والتشكيل .

فى الفترة الأولى من شباب روم عندما كان لايزال يدرس النحت ويتوجه للكتابة الفنية كانت تتبلور فى روسيا أولى لبنات التجارب المؤسسة للغة السينمائية الجديدة إيزنشتاين ، دزيجا فيرتوف ، بودوفكين ، دوفجينكو وآخرون ، كل فى مناطقه الخاصة وانحيازاته الفنية كان يعمل على تجريب أساليب جديدة وإطلاق تجارب تعتبر بكل المقاييس تجارب طليعية هامة لتأسيس لغة خاصة بالسينما وبجمالياتها .

ولقد ساعد على هذا النهوض الكبير حرية واسعة أتاحتها اللحظات الثورية التى كانت تعيشها روسيا وباقى القوميات التى كانت تحت حكم العبقرية سابقًا ، والتى شكلت لأول مرة مشروع دولة لشعوبها بلا قيصر تتوحد وتسعى لخلق مجتمع يعبر الفرد فيه عن حريته مع الجماعة ككل .

هذا كان الحلم الذى أيده هؤلاء المبدعون فى تلك اللحظة والذى حفز عندهم مبادرات إبداعية هامة تسعى للتعبير عن هذه الحالة من الحرية والانتماء ، فى هذا المناخ ابتدأ يتشكل حب روم للسينما وانبهاره بها ، وهذا ما دفعه بعد فترة من تقربه إلى هذا الفن لاتخاذ القرار الحاسم بالانتماء له حتى النهاية .

ابتدأ روم محاولاته الأولى من خلال كتابته للسيناريو السينمائى ، وأخذ يعيش الرغبة لأن يرى كتاباته كما يتخيلها هو لا كما ينفذها مخرجون آخرون لم ير روم فى أعمالهم تعبير فعلى عن تصوراته التى أرادها ، "كنت أتصور الأمور بطريقة أخرى وأراها على نحو آخر ، إن مشاهدة الأفلام المصنوعة حسب السيناريوهات التى كتبتها لم تكن تبعث عندى سوى المعاناة ."

فكان قراره أن يسعى ليكون مخرجًا بتصوراته لأعماله وكانت تجربته الأولى باتجاه الإخراج كمساعد لماتشيريت الذى ظل روم محتفظًا له بمعزة وتقدير وبفضل فى تحفيزه للإستمرار فى طريق الإخراج السينمائى .

يقول روم "أعتقد أن أكثر ما فادنى هو العمل كمساعد مع ماتشيريت .. لقد كان فيلم "أناس وأعمال" (فيلم ماتشيريت) ناطقًا ، كانت السينما الناطقة قد ولدت لتوها ولم تكن هناك خبرة وكنا مضطرين للعمل كمن يخترع الأمور للمرة الأولى . إن هذا الطابع التجريبى للفيلم هو بالذات ما أعطانى إمكانية تجربة واختبار العديد من مسائل مهنة المخرج السينمائى بسهولة ، خاصة أن الفيلم كان لشخص آخر ولم أكن أخاطر بشىء إن ماتشيريت إنسان رائع وقائد صبور على نحو غير عادى ، وهو قد وضعنى ضمن ظروف جيدة جداً ، وإننى شاكر له إلى مالا نهاية لكونه قد ساعدنى فى خطواتى الأولى " .

من المهم الانتباه إلى أن ماتشيريت كان من أوائل المتلمسين للأسلوب المعاصر الذى يتجاوز النماذج الدرامية الجاهزة ويسعى لخلق مادة الفيلم من البشر المعاصرين ومشاكلهم ، مما يمكن اعتباره الخطوات الأولى فى طريق الواقعية الجديدة المتجاوزة لأى نزوع ميلودرامى ، والحقيقة أن روم كان أقرب لهذا الاتجاه فى مسيرته الفنية كان هذا أحد ملامح روم الخاصة ، وسنعود لهذا لاحقًا .

بعد هذه التجربة قدم روم فيلمه الأول القصير الصامت "البدينة" عام ١٩٣٤ وهو مأخوذ عن قصة لغى دى موباسان بنفس العنوان ، وقد استقبل الفيلم فى مهرجان فينسيا عام ١٩٣٤ (رغم كونه فيلمًا صامتًا) بطريقة وبودة واعتبر أكثر من مقبول رغم أن بعض القراءات قد اعتبرته "يحمل بسمات جمود العمل الأول لطالب سينمائى"

غير أن هذا الفيلم قد لفت النظر إلى بدايات مخرج سينمائى موهوب واعتبر الفيلم ناجحًا .

بعد هذا الفيلم أنجز روم فيلمه الثانى بعنوان "الثالث عشر" عام ١٩٣٧ واعتبر "مغامرة صحراوية جيدة الصنع " .

أثناء ذلك كان هناك تطور هام فى الحياة السياسية الروسية حيث ابتدأت الصراعات داخل قوى الثورة الاشتراكية وابتدأ الصعود القوى المهيمن لجوزيف ستالين بكل أبعاده التى ستطغى لفترة مقبلة على كافة جوانب الحياة الروسية بما فيها السينما ، وتصبح قبضة الدولة وآلاياتها البيروقراطية والقهرية أكثر نفوذًا من صانعى الثورة ذاتهم .

لماذا كان مهمًا إبراز هذا الجانب لأن هذه اللحظة قد صاغت لفترة طويلة مسار تجربة روم الفنية وأعطته حجمه داخل هذه التجربة .

إذ أن صعود الستالينية قد شكل تحديًا صارخًا للفنان الإنسان على أكثر من صعيد. شكل تحديًا على مستوى الدفاع عن حريته كمبدع وعن خصوصية فرديته الإنسانية وعن رفضه للإمتثال لأى قوالب جامدة تحدد رؤيته الإبداعية حتى لو كان متعاطفًا مع جوانب من أهدافها .

كان هناك الدفاع عن حقه بالاختلاف وأهمها أن يكون ملتزماً بالدفاع عن حياته الإبداعية التى بدونها يعتبر نفسه ميتًا بطريقة أو أخرى ، والأكثر مأساوية فى تلك اللحظة من هذا الصراع أن معظم الفنانين الذين عاصروا تلك اللحظة كانوا بطريقة أو أخرى يعتبرون أنفسهم عن حق أولاد تلك الثورة وحماتها ، وهذا كان يعنى إصرارهم على رفض التهميش فى مشروع الثورة ذاته ، لذلك فلقد كانت تلك اللحظات التى وصلت إلى ذروتها عام ١٩٣٧ لحظات درامية بكل المقاييس للفنانين الروس وللمجتمع الروسى ككل بل أنها فى بعض جوانبها كانت شديدة الدموية .

فى هذه اللحظة كان هنالك الكثير مما يكن رصده للتعبير عن هذه الأزمة فى تاريخ السينما الروسية حيت ابتدأت الستالينية تمارس كافة أشكال الاضطهاد للفنانين من القمع السافر إلى التهميش والمصادرة تحت شعار "ضد النزعة الشكلانية" . كان لهذه الحملة ضحاياها بطرق متنوعة وبأشكال معقدة من الاضطهاد والتخويف إلى رفض النصوص إلى التدخل الخانق فى عمل المبدعين أو الاستبعاد الذى يتم عبر طرق مختلفة من الهجوم السافر إلى التجاهل أو الخنق والمصادرة للأعمال الإبداعية .

أيزنشتاين واجه تعقيدات كثيرة أثرت على أعماله من ناحية تواترها ، الكثير فى التعثر والمماطلة والمراقبة والتدخل ليصل إلى عمل الفيلم هذاعدا عن السيف المسلط على تفسير المعانى للأفلام .

أما دزيجافيرتوف فقد استبعد تماماً من حياة السينما وما أكد ذلك أن ملفه كان يضج بالمشاريع لأفلام وأفكار وتجارب لم يستطيع أن ينفذها أثناء حياته ، وبقيت كجزء من شاهد على ما كان يدور بداخله من أحلام سينمائية أثناء سنوات المصادرة ، تم الإطلاع عليها بعد وفاته .

مسيرة بودفيكن ودوفجنكو تحمل مشاكلها وآلامها ، وللدخول فى تجربة كل من هؤلاء على حدة علنيا أن نغوص فى دراسة ليست مجالنا فى هذا المقال .

أين يقع روم فى هذه الخارطة ؟

عندما كان لا يزال روم يخطو خطواته الأولى فى السينما قدم روم للسينما فيلم "لينى فى أكتوبر" عام ١٩٣٧ ، وقد لاقى هذا الفيلم نجاحًا كبيراً واعتبر فيلماً مثاليًا بكل المقاييس : فيلم بتكلفه قليلة وبزمن قياسى وبإحكام سينمائى .

لقد جاء انتاج هذا الفيلم فى الذكرى العشرين لثورة أكتوبر ، فى تلك السنة كان رايزمن قد أخرج فيلمه الليلة الأخيرة الذى اعتبر "رائعًا" ، وكان هذا الفيلم يحكى عن الساعات الحاسمة فى موسكو عشية الثورة ، كما كان هناك فيلم "مندوب البلطيق" الذى حاز على جماهيرية عالية .

وكان يمكن تقديم هذين الفيلمين فى ذكرى الثورة ، إلا أن ستالين كان يريد فيلمًا يقدم أحداث ثورة أكتوبر "والرجال المسئولين عنها" .

قام ألكسى كابلر بناء على هذا التوجه بكتابة سيناريو "لينين فى أكتوبر" وتمت الموافقة عليه من "السلطات العليا" وابتدأ التحضير لإنتاجه فى ١٠ أغسطس وهذا يعتبر توقيت متأخر جداً حيث المفترض أن يعرض فى أكتوبر، كان المخرج الوحيد المتوفر فى تلك اللحظة ميخائيل روم حيث ابتدأ يلفت النظر بعد فيلمه "البدينة" و"الثالث عشر" وهو محتاج لهذه الفرصة لتقديم نفسه ، كان الفيلم جاهزًا للعرض فى ٧ نوفمبر أى بعد ثلاثة شهور من قرار بداية التصوير ،كما اعتبر الفيلم نموذجا للقدرة على صنع فيلم جيد فنياً بتكاليف قليله ووقت قصير .

انصافاً لروم لم تكن ملامح الصراعات قد ابتدأت تأخذ أشكالها المتبلورة النهائية داخل مجال السينما حيث أن الاضطهاد للمبدعين فى البداية كان مستتراً وكان التركيز على الصراع السياسى .

لذلك لم يكن بالامكان اعتبار قبول روم لإخراج الفيلم خطوة فى مواجهة هؤلاء المبدعين .

كان مخرجاً شاباً وكان يبحث عن فرصة لإثبات وجوده السينمائى ، كما أنه كان مؤمناً بالثورة وكان مقتنعاً بأن هذه السلطة تمثلها ، ولكن كان هناك مشكلة دقيقة تخص قضية الإبداع ، إلى أى مدى يمكن التمييز بين مخرج ينفذ بحرفية جيدة نصاً بتكليف ما ويسعى لتحقيق ذاته ضمن إطار الامتثال لسلطة ما كجزء من استمراره الإبداعى وبين مخرج يسعى بكل جوارحه إلى تقديم رؤيته الخاصة والتعبير عنها رغم كل المصاعب التى يواجهها فى تحقيق ذلك .(*)

(*) أعاد روم مونتاج هذا الفيلم فى الستينيات ونقحه من المشاهد التى تخص ستالين .

أعتقد أن هذا الاختلاف الجوهرى شكل دائمًا مجالاً للمقارنة عند تقييم روم كمبدع.

لذلك فعند وضعه فى إطار مخرجى السينما الروسية كان دائمًا يعتبر أحد المخرجين الموهوبين ولكن داخل سينما تاريخها المعاصر له والذى سبقه قد قدم العديد من المخرجين العباقرة العظام . مما وضعه دائمًا فى المستوى الثانى داخل هذه السينما تحديداً .

من الممكن أن نعتبر أن تجربته فى الستينيات كانت محاولته الأساسية لتقديم ذاته بلا رقابة قدر الإمكان وهذا كان جزء من الحالة مابعد الستالينة فى روسيا ، لذلك فلقد حملت هذه المرحلة مذاقًا مختلفًا إلا أنها كانت من ناحية : قصيرة جداً ومن ناحية أخرى أعطته الفرصة للتعبير الحر عن تراكم خبرات طويلة وغنية إلا أنها لم تعطه الفرصة للتجريب الحر فلقد كان الوقت قصير .... صنع فيلمان والثالث استكمل بعد وفاته.

من المؤكد أن روم كان مخرجاً موهوباً وكان يحب السينما ولكن ليس للدرجة التى يتعذب من أجلها ، لم يكن عاشقًا مثل إيزنشتاين أو دزيجافيرتوف أو حتى من الأجيال اللاحقة تاركوفسكى وميخالكوف ، لم يتحمل التضحية ولكنه صنع بعض الأفلام التى سيظل لها طعمها الخاص فى تاريخ السينما الروسية ولكنها لن تستطيع أن تعطينا الجواب عن إمكانيات وجود عبقرية من عدمها فهو لم يسع للتحدى وعمل دائما فى إطار الممكن والمقبول فى زمانه ومكانه .

لو حاولنا استعراض بعض الأفلام التى قدمها روم سنلاحظ أنها دائما كانت متماثلة مع المقبول فى لحظتها ، وإن كانت أفلام غير دعائية (وهذا مما يسجل له) إلا أنها كانت جزء من نسق مسموح به .

عام ١٩٣٩ قدم "لينين عام ١٩١٨" وهو يسير فى نفس اتجاه الفيلم السابق ، فى عام ١٩٤٣ قدم "الحلم" الذى صور فى أوكرانيا وقد جاء فى سياق سياسة التفاعل مع المناطق الجديدة خارج روسيا المركزية والتوجه للريف .

عام ١٩٤٥ قدم فيلم "الفتاة رقم ٢١٧" عن قصة فتاة روسية من الذين أخذهم الألمان النازيون واستخدموهم كالعبيد للخدمة فى بيوتهم ، والحقيقة أن هذا الفيلم اعتبر من الأفلام المميزة فى حينها خصوصاً مع أسلوب التصوير الذى استخدمه روم تخليه بالكامل عن أى حيل درامية سينمائية تحاول أن تشير إلى الخسة ، كان فيلم

واقعي بقسوة وكان هذا في تلك الفترة نقلة تجديدية هامة على طريق بناء السينما الواقعية ومما ساعده فنيًا في هذا الفيلم أن المصورين (فولشوك وسافيلوفا) اللذين عملا معه قد عملا مع بودوفكن في تنفيذ صعود وهبوط الرايخ الثالث لبريخت قبل العمل في هذا الفيلم وكانا حاضرين في فهم الحالة الألمانية التي ساهم بريخت في توصيلها لهم أثناء عملهم مع بودفكين . لقد حمل هذا العمل سمات تشريحية للحدث الواقعي بدون زخارف مليودرامية .

هناك أفلام أخرى لروم قد يكون لكل فيلم خصوصية وأنا لا أحاول هنا أن أحلل الأعمال وإنما أشير فقط إلى بعض الملامح والاتجاه العام السائد الذي يحرك عملية الإبداع .

قد يعتبر البعض أن تأكيد النزعة الامتثالية عند روم غير عادلة لأن إيزنشتين وبودفكين دووفجتكو قد قدموا الكثير من الأعمال التي أحيانًا كانت تتقاطع مع سياسة الدولة إلا أن هذا كان مختلفًا فمن الممكن لفنان أن تستدعي مشاعره وأفكاره في لحظات باتجاه حركة النظام عندما يكون هذا المسار معبرًا عن مزاجه الإنساني ولكن أن يسمح للنظام بتشكيل مزاجه الإنساني فهذا يعني أن يتخلى عن نفسه ، قد يقع الفنان أحيانًا تحت تأثير الخوف فيركن إلى السكوت أو الالتفاف ولكن تطويع الإبداع شيء آخر .

لم يندفع روم للدعاية للنظام إلا أنه سايره على حساب قناعاته الفنية وخصوصيته الإبداعية .

قد يكون امتثال روم جزء من تركيبته الخاصة التي تضعه في تعارض مع روح الفنان فيه وقد يكون امتثاله ناتج عن قلق أو خوف أو ضعف لا أستطيع أن أجزم ، كل ما أستطيع أن ألاحظه هو تأثير ذلك في أعماله .

وعودة للأعمال نستطيع أن نرى في فيلم "الفاشية العادية" تعبير عميق لتأمل هذه الحالة ، فهذا الفيلم كان صرخته القوية والمكثفة ضد فكرة عبادة الفرد ، في نقده للنازية لم يشرح روم فقط النازية كحركة عنصرية ولا الطابع الرأسمالي لنشوئها فقط وإنما قدم داخل هذا النص المكثف نقده العميق والإنساني لفكرة عبادة الفرد والاستلاب للسلطة .

روم و"الفاشية العادية "

قدم روم للسينما فيلمه "الفاشية العادية" فى العام ١٩٦٥ .

وقبل أن ندخل فى تحليل الفيلم أود أن أعود قليلاً إلى الوراء إلى العام ١٩٤٢ أثناء "الحرب الوطنية" ضد الهجوم النازى على روسيا .

فى تلك الفترة قام مئات المصورون المحترفون وعلى كل الجهات وفى المدن والمواقع بالتوثيق السينمائى التفصيلى الحى لمسار المعارك والأحداث واللحظات. ولقد قدمت السينما الروسية أعمالا هامة كجزء من الدعاية السياسية ضد النازية وشارك أعداد كبيرة من المخرجين فى بناء الأفلام من خلال العمل الجماعى لتغطية اللحظة وتحليلها. أحد الأعمال الأساسية التى أنجزت فى تلك الفترة فيلم يصور المقاومة الشعبية فى موسكو والقرى المحيطة بها ، ويصور لحظات هزيمة النازيين واستسلامهم ويصور تحرير القرى .

لقد تم بناء هذا الفيلم كاملاً من خلال لغة الصورة (بدون تعليق) وعرض تحت اسم "هزيمة الجيوش الألمانية عند موسكو" بعد شهرين من إنهاء الفيلم أرسلت نسخة إلى نيويورك حيث كتب إليوت بول تعليقاً لهذه النسخة باللغة الإنجليزية وعرض الفيلم تحت اسم "موسكو ترد الضربة " كان هذا الفيلم وبعض الأفلام الأخرى التى صنعت على هذا النسق قد أوحت لبودفكين لبلورة نظريته عن "الفيلم العالمى " .

وهو فى تصوره فيلم "غير إخبارى فهو مختلف عن الرسالة الإخبارية فى العامود المقابل ، " هذا النوع من الأفلام من وجهة نظر بودوفكين "يجب أن يتم بناء الأحداث فيه مونتاجيًا ، للوصول للفكرة ، وليس من أجل المعلومة فقط وإنما لبناء فكرة تحليلية قد تكون على درجة عالية من التجديد والإتساع " ، ويعتقد بودفيكين" أن هذا النوع من الأفلام عالمى ويمكن فهمه فى أى مكان ، فاللقطات المصورة لا تحتاج لترجمة لأن الصورة هنا لغة إنسانية " ... إذن يرى بودفكين أن الصورة هنا هى اللغة الإنسانية والمونتاج يساعد على تركيب الجملة وخلق المعنى ، يضيف "إن هذا النوع من الأفلام يساعد على تعود الشعوب على بعضها ويخدم لدرجة مهمة التعبير عن أفكار كونية بطريقة نابضة بالحياة " ، وفى حالة وجود الشريط الصوتى المستقل يرى بودفكين

سيكون من الممكن ترجمته لأى لغة ، هنا بودوفكين أيضا لم يكن يقدم فكرة لم تختبر من قبل لأننا لوعدنا لأفلام دزيجافيرتوف التسجيلية فى العشرينيات سنجد التطبيق العملى الخلاق للفكرة متوفراً وله طرقه الخاصة فى بناء الفكرة الوثائقية من خلال المونتاج (فى بعض أعماله وصلت إلى حد النوع النبوغ ففيلمه "الرجل والكاميرا" تحفه مذهلة بكل المقاييس) بل إن دزيجافيروف قد أعطى كل حياته وأعصابه لهذه الفكرة وبتطرف جعله يعتبر الوثيقة المسجلة والمبنية دراميًا هى السينما الحقيقية وهى سينما الحقيقة .

ما الجديد إذن والخاص فى فيلم "الفاشية العادية " ؟

سأقدم بعض الإمكانيات التى أتاحت لروم القدرة على بناء هذا العمل المتميز والمؤثر ، ثم سأناقش توظيف روم لهذه الإمكانيات فى منطقته الخاصة للتعبير عن رؤيته الأصيلة والخالية من التقليد .

سنلاحظ عند رؤية الفيلم أن روم قد استفاد بشدة من إبداعات دزيجافيرتوف وبودفكين وإيزنشتاين فى البناء المونتاجى للوثيقة السينمائية فى سعيه لخلق مفهوم السرد (إلا أنه لم يكن مقلداً ، إنما مستفيداً من هذا التراث كما استفاد من الخبرات الطويلة لمدارس التصوير الروسية عند تصويره للقطات المعاصرة الحية التى دعم بها مادته الأرشيفية الخصبة التى احتواها الفيلم ، أيضا كان هناك الأرشيف الضخم المصور من ملفات الدولة الروسية والألمانية والبولندية والذى وفرته التسهيلات المؤسساتية فى جمع المادة .

كل هذه العناصر قد أمدت روم ببداية قوية للشروع فى إنجاز فكرته لدراسة الفاشية الألمانية .

وحتى أثناء تنفيذ العمل من المؤكد أن روم قد استفاد بشكل خلاّق للغاية من خبرات تجربته مع ماتشيريت ومن أفلامه (هو نفسه روم) فى التعامل مع التفاصيل المعاصرة عبر إستبعاد أى نزوع لبناء الحدث من خلال القوالب الدرامية المعدة سلفًا بل من خلال الشخصيات والحالات التى تقدمها ، أيضًا استفاد من الأسلوب البريختى الملحمى فى التعامل مع الحدث : التغريب المستمر لعدم الغرق فى الحالة ، والمعلق فى

الفيلم (وهو نفسه روم) يقترب من وظيفة الجوقة عند بريخت فهو طوال الفيلم يدفعك بعيداً عن الانفعالات الحادة لتفكر معه وتتأمل .

إلا أن المميز جداً فى هذا الفيلم والخاص بروم هو فى كيفية استخدامه للمونتاج . فالمونتاج هنا هو الأداة التى يحرك بها روم المتفرج لينتقل به أثناء عملية السرد ، المونتاج هو أداة التغريب ليستمر عقلك يقظاً ، لا مجال لأن يتركك تنتحب . طوال عرض الفيلم ولمدة ساعتين ورغم قسوة المادة ستجد نفسك دائماً مدفوعاً أن تعود إلى رشدك طوال السرد ، مونتاج يمنع أى استغراق ميلودرامى ، تأمل حاد وعقل يقظ هذا ما يريده مونتاج الفيلم .

العنصر الآخر الملفت عند روم فى الفيلم هو شريط الصوت ، لقد شكل شريط الصوت حالة جدل مع الصورة ، لم يكن فى أى لحظة أداة تفسير ، كان نص فردى وجدانى يتأمل الصورة ويحللها ويثير الأفكار التى تنور فى رأس المخرج . أثناء المشاهدة كان يخلق علاقة مشاركة مع المتفرج فى تأمل الصورة كان أيضاً يقدم قراءاته الخاصة لهذه الصورة أحياناً كان يخبرك عن أشياء يعرفها عن الأشخاص داخل الصورة أحياناً كان يخبرك بآرائه الخاصة وتأملاته فيما يجرى.

النص كان مبنياً بطريقة لا تسمح بأى مصادرة للمتفرج كان يريدك فقط أن تسمعه كيف يفكره بما تراه أنت ويراه هو من صور يحاول أن يقرأ معك مضمون الصورة يقول روم "لقد ولفنا الفيلم كعمل صامت وقد علقت على نحو مرتجل على مقاطع كبيرة ، دون أن أعنى بالتزامن ودون أن أركض وراء المؤثرات "الوثائقية " النمطية ، وكما لو كنت أفكر بالمادة ، وأدعو المتفرج للتفكير معى .

لم يحاول الفيلم فى أى لحظة أن يكون دعائياً بل كان إنسانياً جداً حتى فى تعامله مع ظاهرة النازية ، كان مهتماً بتحليل ظاهرة الفاشية كنتاج لمأزق المجتمع الألمانى نفسه وكان مهتماً بدراسة الحالة الألمانية لفهم الظروف التى ساعدت الفاشية للهيمنة على القلب والعقل الألمانى فى لحظة ما من تاريخ هذا الشعب الذى كان روم طوال الفيلم يذكرنا بأنه دائماً كان هناك ألمانيا أخرى ، لقد قدمها روم بدفء حقيقى وتضامن عميق .

إن روم فى هذا الفيلم قد استطاع أن يكثف خبرات طويلة استوعبها ووعاها كسينمائى روسى عاصر كل هذا المخاض الكبير وقدم لنا فعلاً خلاصة تجربته فى هذا الفيلم الشديد الخصوصية .

مراجع البحث الأساسية :

١ – أحاديث حول الإخراج السينمائى : تأليف ميخائيل روم

ترجمة : عدنان مدانات .

٢– Kino : A history of the Russian and Soviet Film : تأليف جاى ليدا

٣ – بعض المواد من مراجع سينمائية على الإنترنت وفى بعض قواميس السينما .

فيلمو غرافيا

روم مؤلفا للسيناريو

- "الانتقام " – ٥٠ دقيقة ، عام ١٩٣١ .

سيناريو : ميخائيل روم . ب التشوير ، ن جينكين . إخراج : جورافليف .

- "إلى جانبنا " – ٥٠ دقيقة عام ١٩٣١ .

سيناريو : ن غوسيف ، م روم . إخراج : ن بروفكو .

- "بضائع الساحة " – ٩٠ دقيقة ، عام ١٩٣٣

سيناريو : ن . غوسيف ، م ، روم ، ى بيريف ، إخراج : ى بيريف .

روم مخرجًا :

- "البدينة " – ٧٠ دقيقة عام ١٩٣٤ ، (عام ١٩٥٥ أضيف الصوت إلى الفيلم) .

إخراج الفيلم عن قصة لغى دى موباسان بنفس العنوان .

سيناريو وإخرام : ميخائيل روم ، تصوير : ب فوتشيك .

- الثالث عشر " ٩٠ دقيقة . عام ١٩٣٧

سيناريو : ى بروت ر م . روم ، إخراج : م روم ، تصوير : ب . فوتشيك .

- "لينين فى أوكتوبر " (الانتفاضة) ،١٣٠ دقيقة ، عام ١٩٣٧ .

سيناريو : آ . كابلر ، إخراج م . روم ، تصوير : ب فوتشيك .

- "لينين عام ١٩١٨ " – ١٤٠ دقيقة .، عام ١٩٣٩ .

سيناريو : آ . كابر ، ت . زلاتوغورف ، إخراج : م . روم تصوير : ب . فوتشيك.

– "الحلم " – ١٢٠ دقيقة ، عام ١٩٤٣ .

سـيناريو : ى . غـابلر يلوفـتش ، م . روم . إخـراج : م . روم . تصـوير : ب . فوتشيك .

– "الرجل رقم ٢١٧ " – ١١٠ دقائق . عام ١٩٤٥ .

سـيناريو : ى غـابلر يلوفـتش . م . روم ، إخـراج : م . روم . تصـوير : ب . فوتشيك .

– "المسألة الروسية " – ٩٠ دقيقة ، عام ١٩٤٨ .

اقتباس لمسرحية بنفس العنوان للكاتب ق . سيمونوف .

سيناريو وإخراج : م . روم ، تصوير ب . فوتشيك .

– "فلاديمير إيليتش لينين " – ١٠٠ دقيقة . عام ١٩٤٩ (فيلم وثائقى)

سيناريو : ف بيليايف . ى كريغر . إخراج : م . روم وف ، بيليايف .

– "مهمة سرية " ١١٠ دقائق ، عام ١٩٥٠

سيناريو : ك . سيايف . م . ماكياسكى ، إخراج : م . روم .

تصوير : ب . فوتشيك .

– الأدميرال أوشاكوف : ١١٠ دقائق ، ألوان ، عام ١٩٥٣

سيناريو : أشتاين . إخراج : م . روم . تصوير : آ شيليكوف ، ى ، شينى .

– "السفن تحاصر باستيون " . ٩٠ دقيقة . ألوان ، عام ١٩٥٣ .

سيناريو : آ شتاين . إخراج : م . روم . تصوير : آ شيلينكوف ، ى شينى .

– "جريمة فى شارع دانتى " ١٠٠ دقيقة ، ألوان ، عام ١٩٥٦ .

سـيناريو : ى . غـابديلوفـيـتش ، م . روم ، إخـراج : م . روم . تصـوير : ب . فوتشيك.

- " تسعة أيام من عام واحد " - ١١٠ دقائق ،عام ١٩٦٢ .

سـيناريو : م . روم ، د . خـرابروفـتـسكى . إخـراج : م . روم . تصـوير : ج . لافروف .

- فاشية عادية " ١٤٠ دقيقة ، عام ١٩٦٥ . (فيلم وثائقى)

سيناريو : م . روم ، م . نوروفسكيا ، يو خانيوتين ، إخراج : م . روم

تصوير : ج . لافرف .

تعليق المؤلف بصوت م . روم .

- "ومع ذلك لازلت أؤمن " - ١٣٠ دقيقة ، عام ١٩٧٥ (وثائقى)

الفيلم لروم تم إنجازه بعد وفاته بمساعدة المصور ج . لافروف والمخرجين

أى . كليموف ، م . خوتسييف .

من كتاب أحاديث حول الإخراج السينمائى فى الفصل الأخير "السير نحو المجهول" لميخائيل روم

ميخائيل روم

عندما اشتغلت على فيلم "فاشية عادية" ، ساعدتنى كثيراً نظرية إيزنشتاين حول "مونتاج الإتراكسيون " والمتغيرة بشدة ، إنها شاخت بالنسبة لنا اليوم ، ولكنها مع ذلك شرعية تماما ، فيما إذا قرأت من جديد ، وذلك لأن نظرية إيزنشتاين ليست متعلقة بممارسة السينما فى العشرينيات والثلاثينيات فقط ، بل بالقانون العام للإبداع ، والذى بحث فيه إيزنشتاين .

إن نظام التفكير هذا قد ساعدنى فى العمل على فيلم "فاشية عادية" . إننى لا أرتاح إلى كلمة "إتراكسيون" بالعلاقة مع مقاطع هذا الفيلم ، ولكن دعونا نصبح محترفين ، ولنقرر لأنفسنا ، أنه لا يمكن أن يكون الكلمة ، كما فى نوته منفصلة ، أى شىء مهين ، فهذه الكلمة تعبِّر ببساطة عن الحد الأقصى من تعبيرية غير عادية ، عن المرعب أو المضحك ، عن المخيف ، المدهش المرح ، أو على العكس ، الشرير ، فكل شىء ممكن ، إن كل ظاهرة حياتية يمكن أن تكون موضوعاً للبحث ، مادة للفن .

فى البدء كنا متأكدين من أن المادة الأكثر قوة وحدة بالنسبة لفضح الفاشية ، هى تلك الأعمال الوحشية ، التى مارسها أشخاص عاديون بسطاء ، كان عدد رجال الاستخبارات الألمانية آلاف مؤلفة ، وهم بالطبع ، لم يكونوا أشخاصا استثنائيين .

لقد كانوا أشخاصا عاديين ، ولكنهم ارتكبوا مختلف أنواع الأعمال الوحشية ، إذن فقد قررنا فورا : إن هذه بالتأكيد ستكون المادة الأكثر إثارة .

ومع ذلك ، فقد اتضح أن هذا النوع من المادة هو قوى إلى درجة ، إنه إذا ما استعملنا مصطلح إيزنشتاين ، فإنه "سيحدث توتر عند المتفرج " ، لقد كان يغلق عينيه أن يتمكن من المشاهدة حتى النهاية .

يوجد عندنا فيلم يسمى "شهادات اعتراف لمحاكمة نيورنبرغ "، لم يعرض هذا الفيلم على الشاشة الواسعة ، يبدأ الفيلم بقسم احتفالي للمصورين ، الذين يحلفون بأن كل ما هو موجود في هذا الفيلم ، قد صور حقا بواسطتهم عندما دخلوا المدن المحررة، وإنه لا يوجد هنا أي تزييف أو "رتوش" .. بعد ذلك يبدأ تعداد مبسط غير خاضع لأي مونتاج : مدينة ما ، شيء ما صوره المصورون ، إن سبعة أجزاء من الوثائق السينمائية هي حول وحشية الهتلريين ، وإلى حد ما ، فإنه يستحيل تحمل سبعة أجزاء على التوالي ، حتى لو كنت مضطرا لمشاهدتها باعتبارك مخرجًا – منفذا للفيلم .

لقد شاهدته مرّة واحدة ، وعندما احتجت لمشاهدته مرّة ثانية ، لكي أختار مادة قلت بعد الجزء الأول : لا أستطيع ، واجلت الأمر أسبوعًا ، ولم استطع مشاهدته بعد أسبوع ، لقد عرضوا الفيلم على مجموعة من الفتيان ، خرج ثلاثة منهم من القاعة بعد الجزء الثاني .

لقد اتضح أن هذا النوع من المادة قوي أكثر مما يجب بالنسبة لأعصاب الإنسان، ثم اعتدنا على ذلك ، غير أنه اتضح أنه عداي وعدا الملحن ، الذي جاء للمرّة الأولى وجلس فاتحا عينيه وفاغرا فاهه ، فإن الآخرين ، جلسوا خافضين ابصارهم . لم يتطلع أحد إلى الشاشة ، فطالما يجلس روم في القاعة ويتطلع فإنه يمكن للآخرين إغماض العينين ، لكي لا يتطلعوا .

اضطررنا للتخلي عن هذا النوع من "الإتراكسيون" . وفي نهاية المطاف وجد فيلم "فاشية عادية" حله عندما تخلينا عن طريقة السرد التاريخية أو المتتالية وصرنا يجمع المواد وفوق مجموعات كبيرة متجانسة ، ووفق المواضيع لقد جمعنا مائة وعشرين موضوعا ، جمعناها هكذا : لقطات كبيرة للذين يصرخون "زيغ هايل" ، لقطات كبيرة للصامتين ، للقطات كبيرة للمفكرين ، خطابات هتلر ، الجموع الراكضة ، الجموع الصارخة ، الجثث ، الحياة العسكرية ، معسكرات الاعتقال ، الاستعراضات ، المسيرات العسكرية ، الملعب الرياضي ، جنود هتلر ، الجرحى ، وبكلمة واحدة ، مائة وعشرين موضوعا .

لقد جمعنا المواد لهذه المواضيع من عشرين إلى ثلاثين مصورا ، وقد تجمعت لدينا كمية ضخمة ، فمثلا ، تجمعت لدينا فى البداية مسيرات عسكرية تكفى ما يقارب الساعة والنصف من العرض ، ولأنها جمعت فى كتلة كهذه ، مادة تلو الأخرى ، فهى تتحول إلى استعراض مؤثر ومثير إلى أقصى حد – أنه تشويق (إتراكسيون) نمطى ، مثلما إن خطابات هتلر هى إتراكسيون مرعب وساخر ، اتمنى لو أنكم شاهدتم مشهد الجموع وهى تصرخ "زيغ هايل" عندما جمعت مواده أول مرة وكانت تشغل مدة ثلاثة أجزاء ونصف من الهدير المستمر ، لقد كان ذلك حقا إتراكسيون مدهش .

لقد جمعنا الفيلم وفق مجموعات من هذا النوع ، وبالطبع ، فلم يكن كل شىء ذات طابع مدهش ، لقد قررنا رغم كل شىء ، أن نجمع كل ما يمت بصلة إلى طابع الاتراكسيون الغريب وغير عادى . ولهذا اخترنا رأسا خطابات موسولينى ، تصوروا لو أن المخرج سمح لممثل ما ، بأن يؤدى وفق هذه الطريقة البهلوانية دور الدوتشى ، كما يؤديه هو بنفسه ، – إن ذلك سيكون مستحيلا ، أو تصوروا المشهد ، الذى يستعرض فيه هتلر حرس الشرف مرتديا بذته الرسمية .

لقد جمعنا مقاطع المواد الحاشدة والكبيرة ضمن مجموعات ضخمة ، واخترنا من كل ذلك مشاهد فاشية مروِّعة ثم رتبناها ، بحيث تصطدم المادة مع المقاطع المجاورة بأقصى حد مع التباين .

ما إن عثرنا على هذا المنهج ، حتى بدت المادة منذ تلك اللحظة أكثر قصرا، واتضح طريق إمكانية تركيب الفيلم عملياً ، لقد بدا هذا الأمر فى البدء مستحيلاً ، فإن أول تجميع للمادة قد بلغ أربعين ألف مترا، ولقد تبقى بعد الاختيار خمسة عشر ألف مترا– كان من المستحيل مشاهدة كل هذا خلال يوم واحد .

ولكن عندما صرنا نركب كل شىء وفق مبدأ التصادم المتباين بين المشاهد ، فإن موادا كثيرة عزلت نفسها بنفسها واختفت .

كيف ركِّب ، إذا ما كنتم تتذكرون ، الجزء الأول من "فاشية عادية " ؟

إنه يبتدأ برسومات الأطفال ، بعد ذلك ثمة لقطات للطلاب ، للعشاق ، للأمهات ، ومن ثم نعود الأطفال ، كان يمكن أن نطرح هذا الموضوع لاحقا ، وقد اعتبر الكثيرون أنه من العبث ، ومن غير الصحيح ، أن نبدأ الفيلم بهذه الرسومات وبهذه الحياة السليمة ، لأن مشاهد الحياة السليمة هذه يمكن عموما أن تؤثر بقوة أكبر ، عندما تشاهدون أهوال الفاشية وتقولون : هذا هو ما يهدد الناس .

ولكن لا تنسوا أن عنوان "فاشية عادية" يحدد مسبقا مزاج الناس ، الذين جاءوا إلى صالة السينما .

إن الدعاية عندنا ستعتنى بأن تعرض من خلال الصور أكبر عدد ممكن من الأعمال الوحشية ، وستعمل بالتأكيد على أن يحتوى الملف على صورة نسر ذى مخلب ملئ بالدم أو على صورة جمجمة ترتدى خوذة فاشية – كل هذا سوف يكون ، ينتظر الناس بماذا سنبدأ ؟ ونحن نبدأ من قط يضحك على الشاشة ، رسمه ، بالمناسبة ، حفيدى . عندما سألته لماذا يضحك القط ، أجاب "لأنه ألتهم فأراً " .

كان ذلك مفاجأة تامة ، أجبرت المتفرج على أن ينسى أنه جاء لمشاهدة فيلم عن الفاشية العادية ، لأن المتفرج لا يرغب بأن يشاهد الأهوال ، ما من أحد يريد مشاهدة الأهوال ، والمتفرج ، ومع كل فضوله نحو الفيلم ، وحتى لو قال له الجيران ، أن الفيلم جيد ، سيجلس ويفكر أنه ستبدأ الآن – المسيرات العسكرية والمشانق أو محاضرة تاريخية ، إن يريد ذلك كله وهو سيستقبل بسرور القط المرح ، العشاق ، الطلاب ، رسمة "أمي هي الأجمل" ، وعلى الرغم من أن المتفرج ذكى ، فإنه سينسى ، أن بانتظاره رغم كل شيء ، مناظر مرعبة عن الفاشية .

ولهذا ، عندما تلعلع الرصاصة وتظهر فجأة على الشاشة صورة الأم مع الطفل فإن القاعة ، كقاعدة ، تتأوه ، بعد ذلك أعرض مرة أخرى فتاة رائعة ، فيهدأ المتفرج : ربما ، لن يكون ؟ كلا ، سيكون أنه زمن قصير مجرد عشرة أو اثنى عشرة ثانية ، خمس عشرة لقطة قصيرة ، ثم يسود القاعدة سكون ميت ، أحاول بعد ذلك أن أهدىء المتفرج ، إننى أقول ، إن هذا جزء من الماضى ، حاليا توجد هنا متاحف ، وقد بردت الأفران منذ زمن ونمت الأعشاب ، إنها مجرد أعضاء اصطناعية – خلف الزجاج – خلف الزجاج ، ومن ثم أعرض هنا الجموع وهى تصرخ "زيغ هايل" .

وهكذا ، فإن هذا الجزء يمثل بحد ذاته مجموعة من الإتراكسيونات التى تكونت نتيجة التباين ، والتى تلقى بالمتفرج أربع مرات من جهة لجهة ، إن الفيلم كله مركب هكذا ، فى حين إننا راكمنا لغاية نهاية القسم الأول من الفيلم العدد الأقصى من المواد المضحكة الهزلية ، والساخرة ، وانهيناه بفصل "الفن" ، لكى يتمكن المتفرج بعد أن يرتاح ويضحك ، من أن يتقبل القسم الثانى المأساوى ، والذى يبتدأ رأسا بحديث جاد جداً ، حول كيف تحول الفاشية الإنسان ، وما الذى يستطيع فعله الإنسان الذى تحول إلى فاشى .

عندما نعرض فى "فاشية عادية" كيف صرخ الجنود وارتاحوا ، كيف شنقوا واستحموا، فإن المصاحبة الموسيقية تمر هكذا : نسمع أغنية "لورا" بصوت عال ، إنها أغنية مرحة ، وهى مقسمة إلى عدة مقاطع ، وفيما بينها نسمع صوت الطبل ، وتتوالى هذه الأصوات ، دون أن تتطابق كليا مع الصورة فيما نرى فى الصورة ، أعمالا وحشية حياة يومية .

ها هم يستحمون ، ها هم يداعبون الكلاب ، ها هم يحلقون ، يأكلون ، يسمعون الموسيقى ، إن هؤلاء الناس ذاتهم هم الذين مارسوا الشنق والإعدام بالرصاص .

اعتبر أحد مهندسى الصوت فى المجر ، إن مثل هذا التتابع للموسيقى والطبل هو نوع من الأمية ، ولهذا فقد فعل ما يلى : يسمع نص التعليق بصوت عال ، فيما يدمدم إنسان ما بأغنية ، تسمع من بعيد ، وبصعوبة . إن مهندس الصوت هذا قد حرم الأغنية من طابع التشويق ، وهى ستكون إتراكسيونا فقط ، عندما تسمع بصوت عال جداً ، عندما يكون التباين بينها وبين لقطات المشنوقين شديداً ، عندما يكون ثمة مشنوقون فى اللقطة ، عندها يمكن فقط إما الصراخ وإما عدم الصراخ إطلاقا ، غير أنه يستحيل الغناء .

إن تطلب الصدام الحاد هو شرط إلزامى ، فيما إذا سرتم على هذا الطريق وإذا لم تسيروا على هذا الطريق ، فبامكانكم أن تفعلوا ما شئتم .

ولهذا ، عندما شاهدت تلك النسخة ، التى اجتهد مهندس الصوت فى تعديلها ، غير أنه جعل كل شىء فيها ملخبطا ، أدركت أن وسيلة الفيلم الفنية قد تبخرت ، نتيجة

لما شرحه لى مهندس الصوت نفسه : "لقد صنعت فيلما عظيما ، أما أنا فقد تعاملت معه بكل عناية ، حاولت أن أجعله ذا ذوق سليم ..."

إن الحاجة هنا ليست للذوق السليم (الذوق السليم مطلوب دائمًا) ، ثمة حاجة هنا لكسر حاد وحاسم للأشكال النمطية ، المعربدة فى السينما ، والتى تكون غالبا لا حارة ولا باردة ، بل دافئة ، لقد كرهت طوال حياتى تعبير "فيلم دافئ" ، لأن النفايات هى ما تكون عادة دافئة ، أما الطعام أن يكون حاراً أو بارداً .

إن الحدود بين السينما الوثائقية والروائية فى الوقت الحاضر تسير نحو الانمحاء ، وإننا نرى أكثر فاكثر عناصر الوقائقية فى الأفلام الروائية التمثيلية ، الكاميرا المخفية ، الحياة الحقيقية بدلا من الجموع المستأجرة ، التصوير فى الأماكن الطبيعية وليس فى البلاتوهات ، الاستغناء عن المجازية بالنسبة للضوء السينمائى ، للميزانسين ، لنظام الارتجال عند الممثلين – كل ذلك من دلائل البحث عن الوثائقية ، الاقتراب من الحياة الحقيقية فى الفيلم الروائى ، الذى يحتاج بدوره إلى تجديد جذرى .

لقد صنعت الكثير من الأفلام الوثائقية حول الفاشية ، ولكن ذلك لم يربكنى ، إذ إننى لم أفكر ولو قليلا بصنع محاضرة سينمائية تاريخية ، مزينة بلقطات ، لقد اعتقدت بأنه يمكن أن نستخلص من الوثائق كمية أكبر من المشاعر ، فيما لو تعاملنا معها كما يتعامل المخرج مع اللقطة الدوائية ، لقد وضعنا فى أساس التصميم مبدأ "مونتاج الإتراكسيون" ، الذى اعتمده إيزنشتاين بالنسبة لسينماه الروائية . كما أن الفيلم مبنى باعتباره تأملا فلسفيا للمؤلف ، يوسع أطر المادة الوثائقية ، ويجبر على التفكير فى مصائر الإنسان والإنسانية ضمن المجالات العميقة والمعاصرة جدا ، لقد ألفت نص الفيلم بنفسى ، إنه لم يكن مكتوباً ، لقد ولفنا الفيلم كعمل فنى صامت ، وقد علقت على نحو مرتجل على مقاطع كبيرة ، دون أن أعنى بالتزامن ، ودون أن أركض وراء المؤثرات "الوثائقية" النمطية ، وكما لو كنت أفكر بالمادة ، وأدعو المتفرج للتفكير معى . إن هذه الوسيلة بالذات – التأليف بين المونتاج الفنى ، المشبع بالعلاقة العاطفية ، وبين مونولوج المؤلف – هو ما أدى ، حسب وجهة نظرى ، إلى تميز الفيلم .

يسير الوقت مسرعًا ، يتغير الناس وتتغير السينما ، إننى لم أعتمد أبداً على الخلود ، غير إننى لاحظت فى الحياة مرارا مخرجين يعتمدون عليه . ثمة حالات يجوز فيها فيلم ما على نجاح كبير ، يحصل على جوائز من مجموعة من المهرجانات الدولية ، فيبدأ المخرج بتهيئة نفسه للخلود – ويتصرف من هذا المنطق ، إنه يصبح أكثر غباء، يفقد روح المرح والموهبة أيضا .

إننى اعتبر التقريب بين السينما الروائية والوثائقية ، الذى تحدثت عنه أعلاه ، اتجاها هاما . أنه يحول السينما الوثائقية إلى ظاهرة شخصية ، ذاتية عاطفية حادة ، من ظواهر الفن ، ذات رؤية شخصية واضحة للعالم ، وهذا التقريب نفسه يحول السينما الروائية إلى نوع من الوثيقة حول العصر ، فى الاتحاد السوفياتى ، فى فرنسا ، وفى أمريكا يمكن ملاحظة السعى ذاته نحو الوثائقية الحياتية عند مجموعة مخرجين من الجيل الجديد .

ثمة اتجاهات معاكسة كليا ، فمثلا ، يسير الإيطالى فديريكو فيللنى فى أفلامه الأخيرة باتجاه التعبير الحاد عن "مونتاة الاتراكسيون" ، مع ابتعاد شديد عن التشابه مع الحياة "باتجاه التركيز على المجاز" .

غير أنه يوجد هذا الاتجاه وذاك الأفكار المتعلقة بسينما المؤلف . الآن يمهد الآن يمهد فى كل فن لطرق جـديدة ، متنوعة جداً هى الطرق ، إن هذه السيرورات فى الأدب تذكر تقريبًا بما يحدث فى السينما ، وليس عبثًا الآن ، أن الكتاب الوثائقى ، الوقائعى ، الوصفى الصحفى يجوز أكثر فأكثر على إعجاب جمهور واسع من القراء .

إننى أعتقد ، إننا نقف على عتبه أحداث هامة فى مختلف مجالات الفن السينمائى العالمى .



يوريس إيفانز : موثق القرن العشرين

عصام زكريا

عندما نشبت الحرب العالمية الثانية كان المخرج الهولندى يوريس إيفانز يقيم فى الولايات المتحدة الأمريكية يصنع أفلامًا عن الطبقة العاملة والثورة الاشتراكية ، وفى عام ١٩٤٤ استدعته الحكومة الهولندية وعرضت عليه منصب "المفوض السينمائى لبلاد الهند الشرقية الهولندية " – أى المناطق الاسترالية الخاضعة للاحتلال الهولندى .

كان المطلوب من إيفانز عمل فيلم دعائى عن الحرب ضد اليابان يدعو أيضا إلى استقلال هادىء وبطىء ومسيطر عليه للبلاد المحتلة من قبل هولندا .

وعقب استسلام اليابان ونهاية الحرب أعلن الزعيم الأندونيسى سوكارنو استقلال أندونيسيا فى ١٧ أغسطس ١٩٤٥ .

إيفانز ، الذى – شارك بقوة فى محاربة النازية والفاشية خلال الحرب ، وهو ما دعا الحكومة الهولندية لتوظيفه لخدمة مصالحها رغم معرفتها بميوله السياسية ، فعل الآتى : استقال من منصبه وتخلى عن فيلمه الهولندى وبدأ بصنع فيلمًا وثائقيًا عن الاضرابات الموالية للثورة الأندونيسية فى ميناء سيدنى باستراليا . وكان عنوان الفيلم "النداء الأندونيسى " (١٩٤٦) .

كان منطق إيفانز أن الحكومة الهولندية ليست مشغولة فعلاً بتصوير تحرر أندونيسيا ولكن بالتفكير فى إعادة احتلال البلد بوسائل أخرى .

وكان رد الحكومة الهولندية سحب جواز سفر إيفانز واعتباره "شخصًا غير مرغوب فيه " على أراضيها .

اليوم ينظر الهولنديون إلى إيڤانز باعتباره أعظم سينمائى ظهر فى بلادهم ، ويخصصون مؤسسة تحمل اسمه وتتولى الحفاظ على ميراثه الضخم من الأفلام التى صورها فى معظم أنحاء العالم على مدار عمره الذى تجاوز التسعين .

موقف الحكومة الهولندية لا يختلف كثيراً عن موقف تاريخ السينما ونقادها من إيڤانز . فقد ظل طويلاً مصنفًا تحت ميوله واتجاهاته السياسية اليسارية أكثر من إعتباره واحداً من الرواد والمجددين الكبار وركنًا أساسياً من أركان السينما التسجيلية فى العالم .

الآن ، وبعد وفاته بأكثر من عشر سنوات يعاد النظر، وفى إنجاز إيڤانز ، من خلال الأسابيع والندوات والتظاهرات الخاصة بأفلامه من أمريكا إلى اليابان ، مروراً بأوروبا والصين وبقية العالم .

كان أشهر لقب يرتبط باسم إيڤانز هو "الهولندى الطائر" نظراً لاتساع رقعة عمله فى كل قارات العالم ، ولكن اللقب الذى يرتبط اليوم أكثر من غيره بإسم إيڤانز هو "موثق القرن العشرين " لأنه كان متواجداً بآلة تصويره وطاقته الإبداعية فى معظم الأماكن التى شهدت الأحداث الكبرى خلال القرن العشرين !

ولد جيورج **George** (قبل أن يصبح يوريس **Joris**) هنرى أنطون إيڤانز فى "نيميجن " بهولندا فى ١٨ نوفمبر ١٨٩٨ ، كابن ثان "لعائلة كاثوليكية ثرية. أبوه إيڤانز وأم دورا موسكينز حرصا على تربيته بعناية ولكن جوليير إلى . كانت الأسرة مشهورة بإمتلاكها لأكبر محل للتصوير الفوتوغرافى ، ثم السينمائى فيما بعد ، فى هولندا ، وكان من السهل الحصول على أحدث معدات التصوير المخترعة حديثًا فى محل **CAPI** (الحروف الأولى من الاسم الكامل لأبيه) .

فى هذا الجو لم يكن غريبًا أن يبدى الطفل يوريس اهتمامًا ملحوظًا بالتصوير والأفلام . وفى سن الثالثة عشرة كان بالفعل قد صنع فيلمه الأول "الشعاع المضئ " **De Wigwam** (١٩١١) ، قصة الهنود الذى شارك فى الظهور فيه كل عائلته !

ويتناول الفيلم حياة بعض الهنود فى مزرعة عائلته ، وهو ما يكشف الميول المبكرة جداً عن يوريس بالاهتمام بالجماعات والفئات والطبقات والشعوب المقهورة والمظلومة بشكل عام .

في هذه السن المبكرة كان يفكر الطفل يوريس فى أن السينما ستصبح مهنته ، خاصة مع التوسع الذى شهدته تجارة أبيه فى عالم التصوير ، وبالفعل بدأ فى تلقى التعليم الضرورى لذلك ، فدرس الاقتصاد فى كلية التجارة فى روتردام وتكنولوجيا التصوير فى برلين بجانب دراسات أخرى متخصصة .

وأثناء دراسته فى برلين التقى يوريس بعدد من النشطاء فى حركات التجريب السينمائى والحركات الثورية اليسارية ، فقد كانت برلين فى ذلك الوقت بمثابة "مكة" عند الطليعة الثقافية والثورية ، وسرعان ما انخرط يوريس إيفانز فى الحركتين الفنية والسياسية ، وهناك تعرف على أعمال التعبيرية الألمانية والمجربين السينمائيين من أمثال فالتر روتمان ، وعند عودته إلى هولندا كان يصطحب معه كل هذه الأفكار بجانب الخبرات العملية التى اكتسبها .

فى البداية تولى منصب رئيس القسم التقنى ، ثم نائب رئيس فرع **CAPI** فى أمستردام ورغم أنه واصل عمل بعض الأفلام العائلية ، إلا أنه كان على يوريس أن ينتظر حتى عام ١٩٢٧ ، عندما ظهرت فى هولندا حركة ثقافية فنية وجمهور يسعى إلى مشاهدة أفلام "فنية" ، فى هذا العام شارك إيفانز فى تأسيس "الاتحاد السينمائى" ووظف خبرته فى دعوة الضيوف والأفلام المتميزة لعرضها ومناقشتها فى أمستردام .

وفى نفس العام التقى برائد التجريب فالتر روتمان وشاهد فيلمه "برلين" وسينمفونية مدينة كبيرة " **Berlin, Symphonie einer Grosstadt** ، وهو ما أثار فيه الرغبة فى عمل أفلام جادة .

فى بداية عام ١٩٢٨ بدأ إيفانز تصوير فيلم "الجسر" **The Bridge** الذى كان بالنسبة له فرصة لدراسة الحركة والتكوين ولغة السينما واستقبل الفيلم استقبالاً حافلاً وأعتبر تحفة سينمائية طليعية .

ومع الوقت بدأ يوريس فى تخصيص مزيد من الوقت لعمل الأفلام والابتعاد عن إدارة محلات **CAPI** ، خاصة بعد فيلم "مطر" **Regen** الذى قام فيه بتصوير حبات المطر بكل الأحجام من كل الزوايا ، الذى رسخ سمعته كواحد من أهم صانعى الأفلام فى العالم فى ذلك الوقت .

ويكشف الفيلم أيضاً الميول المبكرة لدى إيڤانز بتصوير الظواهر الطبيعية المتدفقة بالحيوية والمعنى مثل الأمطار والرياح التى ستظهر فى أفلامه اللاحقة ، ومع الكساد الاقتصادى العالمى فى بداية الثلاثينيات يزداد إهتمام إيڤانز بالسياسة وتصوير كفاح الطبقة العاملة فى أفلام مثل "نحن نبنى " We Are Building بمناسبة أحتفال اتحاد البنائيين الهولنديين بمرور عشر سنوات على إنشاء الإتحاد و"بوريناج" Borinege " الذى يصور إضراب عمال المناجم وحياة العمال الشقية فى بوريناج ، و"أرض جديدة " New Gronden الذى يعبر فيه عن آرائه السياسية بوضوح ، فى نفس الوقت يواصل ريادته الفنية بصنع أول فيلم هولندى ناطق وهو "راديو فيليبس " Philips Radio قبل أن يقرر الانتقال إلى العيش فى الاتحاد السوفيتى عام ١٩٣٢ حيث قدم فيلمه "أغنية الأبطال" Song of Heroes الذى يعبر فيه عن حلمه بالمدينة الفاضلة الاشتراكية .

ولكن فى عام ١٩٣٦ ينتقل فجأة إلى الولايات المتحدة الأمريكية ، عقب اندلاع الحرب الأهلية الأسبانية ، حيث يصل هناك مفلساً تماماً ولكنه سرعان ما يواصل نشاطه بتأسيس شركة "المؤرخون المعاصرون " المساهمة ليتمكن من صنع فيلم عن الحرب الأسبانية هو "الأرض الأسبانية " The Spanish Earth (١٩٣٧) .

وهذا الفيلم الذى صور على جبهة الجمهوريين فى أسبانيا يعد واحداً من أهم أفلام إيڤانز ويتميز بتصويره وتوليفه – مونتاجه – القوى وأيضا بالتعليق المصاحب الذى كتبه وأداه بنفسه الأديب الكبير آرنست هيمنجواى .

مرة أخرى ينتقل إيفانز ، هذه المرة إلى الصين لصنع أول أفلامه "الصينية" ، (حيث سيكون للصبى نصيب كبير من أفلامه اللاحقة) وهو فيلم " ٤٠٠ مليون" 400 Million الذى يصور الحرب الصينية اليابانية ، وذلك قبل أن يعود إلى الولايات المتحدة لصنع بعض الأفلام هناك .

* * *

مواقف يوريس إيڤانز السياسية وضعته فى خانة "العدو " أو "الصديق " وتسببت فى تجاهل الجوانب الفنية فى أعماله إلى وقت قريب ، وكان موقف الحكومة الهولندية

الذى أشرنا إليه سابقًا بنزع الجنسية عنه بجانب قيام الحكومة الأمريكية بفعل الشيء نفسه ومنعه من الإقامة على أراضيها بالإضافة إلى انقسام العالم إلى معسكرين عقب الحرب العالمية الثانية من أسباب انتقال إيڤانز للعيش فى دول أوروبا الشرقية خلال الفترة القادمة من حياته ، حيث قام بتصوير عدة أفلام يرصد فيها إعادة بناء البلاد التى دمرتها الحرب العالمية الثانية ، من أبرزها فيلم "السنوات الأولى " The First Years (١٩٤٩) الذى صور فى تشيكوسلوفاكيا وبولندا وبلغاريا ، كذلك استقر إيڤانز فى ألمانيا الشرقية حتى عام ١٩٥٧ ، حيث قدم واحداً من أهم أفلامه وواحداً من أضخم الأفلام الوثائقية إنتاجًا وهو "أغنية الأنهار" Das Lied der stóme (١٩٥٤) ، الذى شاركت فيه أسماء مثل بيرتولد بريشت ، هانس أيسلر ، ديمترى شوستاكوفيتش والمغنى الأمريكي بول روبسون ، الذى رفضت الحكومة الأمريكية أن تمنحه تأشيرة سفر فقام بتسجيل الأغانى فى بيته فى حى هارلم بدون موسيقى وتعد "أغنية الأنهار " أنجح أفلام إيڤانز فى حياته حيث تم "دبلجته" إلى ١٢٨ لغة وشاهده أكثر من ٢٥٠ مليون مشاهد .

فى عام ١٩٥٧ يعود إيڤنز إلى أوروبا الغربية لأول مرة ، وفى هذه المرة إلى فرنسا حيث قام بصنع واحد من أجمل أفلامه وأكثرها شاعرية وهو "نهر السين يلتقى بباريس" La Siene a Rencontré Pairs ، الذى كتب فكرته الناقد والمؤرخ السينمائى جورج سادرول وعلق عليه الشاعر جاك بريفير ، لكن عودته إلى الأفلام الشاعرية لم يعنى تراجع إيڤانز فى مواقفه السياسية ، على العكس يبدو التزامه السياسى أكثر نضوجًا فى أفلامه التالية ، وإن كان مصحوبًا بقدر أكبر من الفن والتحرر الأسلوبى .

يعود إيڤنز إلى الصين ليبقى حيث يقوم بالتدريس فى أكاديمية بكين للسينما وفى عام ١٩٥٨ يقدم فيلمين عن الصين ، الأول "قبل الربيع Before Spring ويتسم بشاعريته العالية والثانى " ٦٠٠ مليون معك " 600 Million With you الذى يتسم بنبرته السياسية العالمية .

فى عام ١٩٦٠ ينتج لشركة البترول الإيطالية ENI فيلمًا بعنوان "إيطاليا ليس بلداً فقيراً " . L Italia non e un paese povero وفى العام التالى يذهب إلى كوبا ليقدم

فيلمين سياسيين عن الثورة الكوبية فى ذروة أزمة خليج الخنازير بين الاتحاد السوفيتى والولايات المتحدة الأمريكية بسبب تزويد الأولى لكوبا بصواريخ نووية .

وفى نفس العام يصنع إيڤانز فيلمًا شاعريًا يحى فيه شارلى شابلن بعنوان "يوميات رحلة " Cornet de vioje .

يواصل إيڤنز الانتقال من قارة إلى أخرى ومن الأفلام الشاعرية إلى أفلام النضال السياسى بسرعة وسهولة مذهلة .

فى فرنسا ، التى تربطه بأفلامه الفنية الدقيقة يصنع اثنين من أجمل أفلامه "إلى فالبارازيو " Avelparasio و "من أجل رياح الميسترال " Pour Le Mistral ، الذى يعتبر بمثابة دراسة أولية عن الرياح والتى سيصنع عنها آخر أفلامه "قصة الريح" Une His-torie de vent عام ١٩٨٨ ، بالإضافة إلى أن هذه الفترة كانت بداية تعاونه مع مارسلين لوريدان التى ستشاركه لاحقًا فى صنع معظم أفلامه .

مع إندلاع الحرب الفيتنامية الأمريكية يذهب إيڤانز إلى فيتنام ليصنع بعض الأفلام المؤيدة للكفاح الفيتنامى ، قبل أن يعود إلى الصين بدعوة من الزعيم ماوتسى تونج ليقدم ١٢ فيلمًا فى إطار مشروع لتسجيل تاريخ الصين المعاصر والثورة الثقافية تحت عنوان "كيف حرك اليوكونج الجبال " How Yukong Moved The Mountains .

ويعود إيڤانز فى آخر أفلامه "قصة الريح" إلى الطبيعة ليرصد الرياح فى أشكالها المختلفة ويمزج ذلك بتصوير بعض مظاهر الحياة فى الصين أيضًا .

* * *

السينما التسجيلية ، وفقًا ليوريس إيڤانز هى "أرض إبداعية لا صاحب لها " ويوضح الناقد خوسيه مانويل كوستا وجهة نظر إيڤانز قائلاً : "إنها مجال مفتوح أمام حرية تشكيل هائلة " ويرى أنه ربما يكون ذلك بسبب إهمال الدراسات السينمائية للفيلم التسجيلى بشكل عام .

وقد عانى إيڤانز نفسه من هذا الإهمال على الرغم من أنه واحد من أهم صانعى السينما التسجيلية وأكثرهم إنجازًا وتأثيرًا .

ولعل أحد الأسباب الأخرى لهذا الإهمال هو سوق التوزيع السينمائى الذى يجعل من الصعب حتى على النقاد والدارسين أن يعثروا على هذه الأفلام ، ومن هنا تأتى أهمية "الأرشيف" والتظاهرات الخاصة لعرض هذه الأفلام التى لا تسنح فرص أخرى لمشاهدتها .

وفيما يتعلق بإيڤانز ، ففى الفترة الأخيرة زاد الاهتمام به ، وكان أبرز مظاهر هذا الاهتمام إنشاء المؤسسة الأوروبية التى تحمل اسمه ومقرها فى هولندا ، والتى تهدف إلى جمع أفلامه وحفظها وعرضها على الزائرين (فيديوتيك) وتنظيم عروض خاصة لها فى دول العالم ودعم الأبحاث والدراسات الخاصة بأعماله .

موقع المؤسسة على الإنترنت هو WWW . ivens . nl ما الذى يقصده إيڤنز من أن السينما التسجيلية "أرض بلا صاحب ، أو بمعنى آخر غير مأهولة " ؟

فى العشرينيات من القرن الماضى نظم إيڤانز مجموعة من المحاضرات تحت عنوان "سينما توجراف الهواة وإمكانياتها " طور فيها أحد أفكار أبيه الذى كان مصوراً فوتوجرافياً والذى كتب ما يلى " المصورون الهواة يشعرون بحرية أكبر تجاه الموضوعات التى يصورونها ولا يقمعهم الذوق العام السيىء "

حتى وقت طويل من حياته ، بالرغم من إنجازاته وشهرته المبكرة ، كان إيڤانز يشعر أنه مجرد هاوٍ و ليس فناناً سينمائياً محترفاً .

وقد انعكست هذه الروح على أعمال إيڤانز إيجابياً فى الحرية المطلقة على مستوى الشكل التى تميز أعماله بدأ إيفانز طليعياً avant-garde وظل كذلك للنهاية ، كما بدأ ملتزماً سياسياً وظل كذلك للنهاية والحقيقة أنه يصعب الفصل جداً بين الشاعرية الفنية والسياسة الدعائية فى أفلامه ، وربما لا يشبهه فى ذلك سوى سيرجى إيزنشتين ولا عجب أن كلا من إيڤنز وإيزنشتين يشتركان فى نظرتهما إلى السينما خاصة فيما يتعلق بأهمية المونتاج باعتباره العنصر الأساسى والأكثر حسماً فى العمل السينمائى .

ويحكى أن إيڤانز كان يشارك زملائه اليساريين فى الاتحاد السينمائى الذى أسسه فى هولندا الاستيلاء على نسخ من الأفلام الروائية التجارية من دور العرض - بمساعدة عامل دار العرض المتواطئ معهم - وإعادة توليفها بشكل مختلف تتحول فيه من أفلام رجعية إلى أفلام ثورية (!) ثم عرضها على الزملاء ، قبل إعادتها إلى حالتها القديمة وإعادتها إلى دور العرض مرة أخرى .

ومن المعروف أن إيڤانز عكف خلال زياراته الأولى للاتحاد السوفيتى على مشاهدة وتحليل أفلام إيزنشتين وآخرين تحليلاً دقيقًا .

ولعل أبرز مثال نجده فى أفلام إيڤانز على التلاعب بالمونتاج هو فيلم "أغنية الأنهار" الذى جمع فيه عمال العالم فى ثورة واحدة من خلال استخدام الأنهار كعنصر ربط بينهم .

كان إيڤانز متحرراً فى الشكل السينمائى إلى أبعد مدى .

فى فيلم " من أجل رياح الميسترال " مثلاً يخلط بين القوالب **Format** بالإنتقال من الأبيض والأسود إلى الشاشة العريضة **Wide Screem** الملونة فى منتصف الفيلم .

وفى أفلام أخرى يطعم المادة التوثيقية بعناصر درامية مختلفة **fiction** وفى "قصة الريح" مثلاً يظهر بنفسه كشخصية مخرج يصنع فيلمًا عن الريح ويضيف مشاهد مختلفة عن تعرضه لأزمة صحية ونقله إلى المستشفى ، كما يختلق مشاهد قوية بصرياً مثل الجمل الذى يحمل مروحتين كهربائتين على جانبيه فى الصحراء .

فى مقاله "ملاحظات حول الفيلم التسجيلى الطليعى " يكتب يوريس إيڤانز عام ١٩٣١:

"السينما التسجيلية هى الوسيلة الوحيدة المتبقية أمام صانعى الأفلام الطليعيين لإتخاذ موقف ضد صناعة السينما "

وهو يعرب فى نفس المقال عن أسباب رفضه للسينما الروائية و"صناعة" السينما لأنها "عادة ما تتجلى فى أفلام سيئة تغازل الجمهور بتبنى الذوق العام السيئ " .

ويعلق الناقد مايكل شانان على كلمات إيڤانز السابقة قائلاً : "على الرغم من سذاجة هذه القطعة من الكتابة من وجوه عديدة (وإيڤانز لم يكن مثقفًا بوجه خاص)

بسبب دفاعها التبسيطي عن الحقيقة التسجيلية ، إلا أنها تبين أن تبنيه للفيلم التسجيلي مدفوع برفضه للخيال الوهمي كما هو مدفوع بانجذابه إلى الطليعية في المقام الأول "

وبدوره يكشف هذا التعليق عن العلاقة الوثيقة بين الالتزام السياسي والتجديد الفني عند إيڤانز كلاهما على ما يبدو نابعان من منطقة مشتركة الثورة على سلبيات الواقع وتغيره) وكلاهما يصبان في منطقة مشتركة أيضا (الثورة على الواقع تستدعي ثورة على الشكل الفني) .

يرى بعض النقاد أن هناك ثنائية ما تميز بين أعمال إيڤانز وبعضها البعض ، فهناك أفلام وفترات فنية يغلب عليها الطابع الدعائي وأفلام وفترات أخرى تغلب عليها الشاعرية الفنية . ولكن من ناحية أخرى هناك نقاد يرفضون التعسف في التقسيم مثل بيل نيكولز الذي يرى أن العلاقة بين إيڤانز الشاعر الغنائي إيڤانز المحامي الاجتماعي "ليست بالضرورة ثنائية ، أو زمنية أو تراتبية " ، على سبيل المثال يكتب توماس ووف في مقاله "أفلمة الثورة الثقافية " حول فيلم "نهر السين يلتقي بباريس " الذي يعتبر من أكثر أفلام إيڤنز انتماء "للشاعرية ، وحيازة " للإعجاب من قبل النقاد الذين يرون إن إيڤانز فنان ضيع امكانياته بتوجهاته السياسية :

"مسألة أن "نهر السين يلتقي بباريس " غير سياسي محل تساؤل ، فمن غير إيڤانز يمكن أن يلتقط العمال الواقعيين جداً من وسط الفنانين والعشاق العابدين على ضفاف نهر السين في الخمسينيات " ، إن الفيلم وثيقة قوية تشع بدفء ويقين الإنسانية الاشتراكية لدى إيفانز وبشمس باريس الساطعة " ويشير مايكل شانان (في إطار حديثه عن الدراسات التي تنتظر أعمال إيڤانز) :

"نحتاج إلى دراسة تبين كيف أن "الأرض الأسبانية " (١٩٣٧) نموذجًا جديداً للريبورتاج الحربي السياسي ، أو كيف أن "إلى فالبارازيو" (١٩٦٣) يجمع بين قالب format فيلم الرحلات والتحليل الدقيق في وصف تشكل المجتمع الاشتراكي ما بعد الاستعمار في فضاء المدينة ، ودراسة أخرى عن العلاقة بين هذين الفيلمين، التي تكمن في التلاقي الإبداعي الذي اكتشفه إيڤانز مابين الصورة والكلمة ، والذي يوفره في الفيلم الأول كلمات آرنست هيمنجواي وفي الثاني كريس ماركر "

فى مقاله "أفلمة الثورة الثقافية " يكتب توماس ووف مطالبًا بفتح الطرق والمنافذ لمشاهدة أعمال إيفانز التى عانت من الإهمال فى بلاد عديدة لسنوات عديدة :

"أطلبوا من حراس ميراثه أن يوزعوا نسخًا زهيدة السعر إن لم تكن مجانية لأفلام إيفنز على محطات التليفزيون ، فهؤلاء هم ورثته واستمراريته ، والجيل الجديد من التسجيليين الملتزمين الذين يعيدون ابتكار السينما يستحقون أن يتوفر لهم إطلاع كامل على أعمال مؤسس الشكل الفنى الذى يعملون من خلاله ، إن إيفانز ينتمى إلى هؤلاء الشباب وليس لموظفى الأرشيف والقانونيين "

* * *

محطات فى حياة يوريس إيفانز

١٨٩٨ : ولد فى ١٨ نوفمبر باسم جورج هنرى أنطون إيفنز فى فان بيرشينشترات فى نيميجين بهولندا .

١٩١١ : قام بصنع أول فيلم عن الهنود ومزرعة عائلته باسم "الشعاع المضئ " De Wigwam

١٩٢٧ : شارك فى تأسيس "اتحاد الفيلم " وبدأ ممارسة أول أعماله التجريبية .

١٩٢٨ : حقق فيلم "الجسر" **De Brug** الذى جعل منه رائداً للفيلم الفنى فى هولندا ، ولفت الإنتباه الدولى إلى اسمه ، وبعدها واصل صنع أفلام هامة مثل "المطر" و"سيمفونية صناعية " .

١٩٣٤ : يسافر إلى الاتحاد السوفيتى بعد أن يتبلور تفكيره السياسى وإيمانه بالاشتراكية .

١٩٣٦ : يستقر فى الولايات المتحدة ، حيث يصنع أفلامًا ضد الفاشية والنازية ، كما يسافر إلى الصين لأول مرة ليصنع فيلم "٤٠٠ مليون " .

١٩٤٦ : يستقيل من منصبه كمفوض سينمائى فى الحكومة الهولندية ليصنع فيلم "النداء الأندونيسى " ضد الاستعمار الهولندى .

١٩٤٧ : يستقر فى أوروبا الشرقية حيث يواصل صنع الأفلام الثورية الاشتراكية.

١٩٥٥ : يحصل على جائزة السلام الدولية عن فيلمه "أغنية الأنهار "

١٩٥٧ : يستقر فى باريس ويفوز بالسعفة الذهبية فى مهرجان "كان " السينمائى الدولى وبجائزة البوابة الذهبية " من مهرجان سان فرانسيسكو عن فيلمه "نهر السين يلتقى بباريس ".

١٩٦٤ : يعود إلى هولندا لأول مرة ، منذ سحب جواز سفره حيث يتم استقباله بترحيب .

١٩٦٧ : يفوز بجائزة لينين فى العلوم والثقافة فى موسكو .

١٩٧١ : يبدأ مشروعه الضخم لتصوير المجتمع الصينى فى عدة أفلام .

١٩٧٨ : يحصل على درجة الدكتوراه الفخرية من الكلية الملكية فى لندن .

١٩٨٤ : يحصل على وسام الفارس من الرئيس الفرنسى فرانسوا ميتران .

١٩٨٥ : يحصل على جائزة السينما الهولندية وعلى لقب "ضابط كبير" من الحكومة الإيطالية وعلى الميدالية الذهبية للفنون الجميلة من ملك أسبانيا .

١٩٨٧ : يفوز بجائزة تشى جيفارا فى كوبا .

١٩٨٨ : ينجز آخر أفلامه "قصة الريح" الذى يظهر فيه بنفسه ليتحدث عن حياته والتغييرات التى عاصرها خلال معظم سنوات القرن العشرين ، ثم يموت فى ٢٨ يونيو ، فى باريس .

١٩٨٩ : تتسلم مرسيلين لوريدان (التى شاركته فى صنع أفلامه الأخيرة) جائزة "فيلكس" (الأوسكار الأوروبية) من جمعية الفيلم الأوروبى عن أعمال إيفانز الكاملة ، وبشكل خاص من أجل عملهما المشترك "قصة الريح" .



الفيلم التسجيلى
فى عصر الشبكة المعرفية المتعددة الأبعاد

فى ٢٨ ديسمبر ١٩٨٥ ، كتب الصحفى الفرنسى أونرى بارفيل أول سطر فى تاريخ النقد السينمائى ونظريات السينما ، وذلك بصدد أول فيلم أنتج فى تاريخ السينما ككل ، ألا وهو فيلم لوميير الشهير : "دخول القطار محطة سيوتا " ، كتب يقول :

"مشاهد واقعية مدهشة ، تشتمل على حقيقة خارقة للعادة "

ثم بعد أن وصف انطباع مشاهدى الفيلم ، إذ استولت عليهم حالة من الذعر لرؤية القطار يجئ من خلفية الكادر ، لا يكاد حجمه يتجسد ، ثم فجأة تكبر صورة القطار ويخيل لمن فى قاعة العرض أن القطار سيخرج من الشاشة ويسحق الموجودين لحظة ذهول طبيعية : أمام الجمهور صورة قطار حقيقى ، يتحرك ، ويدخل محطة حقيقية ثم ، تدريجيًا ، يستفيق الحضور ليجدوا أنفسهم فى نفس وضعهم فوق مقاعدهم ، وبدلا من الفزع تتسع نظرات البعض دهشة ، ويرفع البعض رأسه فى تساؤل ، ويضيف بارفيل مفردا رد فعل أول صورة سينمائية على أول مشاهدى الاختراع الجديد الذى أطلق عليه لوى لوميير "سينماتوجراف ": "إن ما ترسب فى نفس الجمهور هو الانطباع بالواقع " .

الانطباع بالواقع ؟ طوال تاريخ السينما سيظل هذا التعبير موضع بحث كل منظرى السينما ، من كانودو إلى كوليشيف ومن دزيجا فيرتوف إلى جماعة " كاييه دى سيفا" Cahiers du Cinéma الفرنسية فى مرحلة المد الثورى الذى صاحب ثورات الشباب فى مايو ١٩٦٨ ، وبدأت صياغة نظرية جديدة تبلورت فى كتابات كريستيان ميتز وجون لوى كومول. و سيرج دانى ، ثم مع حركة "الجيل المضروب Beat generation التى ظهرت فى السينما الأمريكية ، جماعات "سينما ما تحت الأرض " Under ground Cinema لتدعو فى البداية إلى تحرير السينما، من

القائم على الإثارة والعنف ، وانتزاع إعجاب الجماهير التى لا تعرف من الثقافة سوى النفاية. وفى إنجلترا أيضا انبثق تيار جماعة "الثقافة الفيلمية " Film Culture لتناضل ، فى مجالات الإبداع المختلفة ، لفظية أو بصرية – سمعية ، للعودة إلى الواقع المعيش ، إلى حركة الحياة اليومية ، لا لنقلها ، بل لبلورة العوامل المحركة لها فى وجدان المتلقى ، ولو تتبعنا كل هذه التيارات والمذاهب السينمائية ، سنجد فى جميع كتاباتها ، قاسما مشتركًا أعظم : "الوثيقة الفيلمية " .

و"الوثيقة الفيلمية " كانت الدافع لاختراع السينما ، ونعرف جميعًا أن الذين اخترعوا السينما لم يكونوا من منتجى الأفلام ولا من نجوم السينما : لوى لوميير عالم بصريات ، وأديسون عالم صوتيات ومنظور ضوئى ، وقبلهما مارى وإيميل رونو .

علماء إذن الذين فكروا في اختراع آلة تحلل حركة الواقع وتعيد تركيبها ، وقبل صياغة مختلف العروض العلمية لتحقيق هذا الحلم ، كانت "الفوتوغرافيا " قد أصبحت من ظواهر الحياة اليومية : أغلب الأسر الأوروبية والأمريكية مولعة بتسجيل صور للأجداد والآباء. وكان "فن البورتريه" الفوتوغرافى يستجيب لهذه الحاجة وفيما مضى ، منذ عصر النهضة الفلورانسية بإيطاليا فى القرن الرابع عشر حتى اختراع آلة التصوير الفوتوجرافى الأولى ، آلة "الداجيروتيت " التى تستمد اسمها من اسم مخترعها : نييس داجير ، قبل اختراع الفوتوغرافيا ، لم يكن هناك مرجع بصرى لسجلات الأسر سوى لوحات كبار الرسامين .

الفوتوغرافيا تثبت لحظة فائقة فى الزمن ، تترك على الورق الحساس بصمة إنسانية أو لمسة مكان من صنع أبناء مجتمع ما ، والذين تناولوا الفوتوجرافيا من مصورين ونقاد، لم يمسكوا بآلة التصوير هذه ويصورون كيفما اتفق ، ، فحولهم يوجد فكر تشكيلى قائم على تحديد خط الحدود الفاصل بين الواقع كما هو ، كما يبدو على السطح والواقع وقد مر بمرشح وجدان فنان .

فى عام ١٨٤٤ ظهر أول كتاب عن الفوتوغرافيا كفن له وحدته العضوية هو : "قلم الطبقية The Pencil of Nature ، مؤلفه مصور فوتوغرافى يعمل على اكتشاف هذا الوسيط التعبيرى الجديد ، فهو ترتيب من الرسم ، إلا أن انعكاس الصور على الكتل

يردنا إلى أسس النحت ، كيف يمكن الوصول إلى فوتوغرافيا تحمل رؤية فنان خلف الكاميرا ؟

هذا هو موضوع : "قلم الطبيعة" ، ويحتوى على ٢٤ صورة فوتوغرافية هى نتاج تجارب المصور الفنان طوال عدة سنوات ، ويحلل تالبوت كل صورة على حدة كى يناقش عناصر تكوينها : الكتل ، الفراغات ، الأسطح الأربعة ، تتبع أشعة الشمس. إنها قواعد تكوين الجملة الفوتوغرافية ، وكونه يعتبر آلة التصوير تقدم بوظيفة القلم فى يد الكاتب يعنى أنه لم ينظر إلى الفوتوغرافيا كجهاز ميكانيكى ، فالآلة باستمرار وسيلة ، امتداد لحواسنا ، لأن عدسة الكاميرا هى عينًا نحن كما نريدها أن تكون ، تخترق أدق التفاصيل ، وهو ما لا يتاح لنا بالعين المجردة .

وتالبوت بدأ دراسته بالفيزياء ، ومن هنا مدخله العلمى للتصوير ، لكنه فنان أيضا وفنون القرن العشرين هى فن يتناوله فنان بمنهج العالم ، يحدثنا عن صورة التقطها بباريس ، من النوافذ العليا بفندق دوفر وهو يحتل ركنا فى رودولابيه (شارع السلام) .

يقول تالبوت فى كتابه [1] : قلم الطبيعة " هو يصف أولاً المشهد من زاوية المشاهد : "المشاهد ينظر إلى الشمال الشرقى ، والوقت بعد الظهر ، والشمس توشك أن تترك صف المبانى التى زينت بالأعمدة ، وأصبحت واجهاتها ، الآن فى الظل ،لكن يوجد شيش نافذة واحد لا يزال مفتوحًا ، وزاويته تسقط إلى الآمام بحيث يستطيع بما فيه الكافية أن يلتقط أشعة الشمس الداكنة . الجو حار ومترب ، وتوجد عمليات رش الشوارع بالمياه ، وقد نتج عنها شريطان عريضان من الظل "

الكاميرا ، إذن هى مكبر رؤية مشاهد ، والصورة هى هذا التباين بين الظل والضوء ، بين سطح أرض تجرى المياه على شرائط منها وبين الأسفلت والرصيف ، بين كتل الأعمدة ومدخل العمارة ، بين النوافذ المغلقة والنافذة المفتوحة ، بين المجسمات والفراغ حولها ، باختصار ، إن لغة الصورة هى كل هذا ، هى ، التكوين، وهنا يتماثل

---

(1) Tan Jeffrey : Photography Thanes and Hudson, éditr, New York, 1983, pp, 10 - 28

بالمرجع الصور الفوتوغرافية الأولى فى التاريخ وفى مقدمتها تجارب تالبوت .

الناتج الفوتوغرافي مع بدايات الرسم الأوروبي الحديث ، خاصة المدرسة الهولندية ، فالتقارب واضح تماماً بين أعمال جوخ وهومستراتين وبين صور تالبوت.

وإذا كان عمل تالبوت الإنجليزي قاصرا على "تجسيم" معالم المعمار، سمة المدن ، في لندن أو باريس أو في بيته ، فقد ظهر مصورون يسيرون في نفس الاتجاه ، لكن خارج بيئاتهم ، أكثرهم يتجه إلى معالم الحضارات القديمة ، وخاصة الآثار الفرعونية، منهم فرانسيس بيدفورد وتصور أهرامات الجيزة ، والفرنسي فيلكس تينار ، وصوره المعبرة لمعبد أبي سنبل والنوبة ، هي الآن وثائق لها قيمتها .

أي ثورة في عالم المعرفة أحدثها اختراع الفوتوغرافيا ؟

لقد أصبح في وسع الباحث أو المؤرخ أن يضع على مكتبه صورة مصغرة لأثر ضخم أو لتكوين نباتي أو حيواني ، أو لبيئة معينة ويستطيع قياس أبعاد ما في الصورة دون أن يتكبد عناء الدراسة الميدانية ، وبوصولنا إلى الفوتوغرافيا من حقنا أن نسأل : هل تستغني الجماعات الإنسانية عن رساميها ؟

أبداً فالتنافس بين الآلة وفرشاة الرسام يؤدي إلى ثورة أخرى في فن الرسم أو التصوير كما يحلو لأساتذة الفنون الجميلة أن يسمونه ، وإن كانوا في حاجة إلى التدقيق ، فالتصوير عملية خلق تعتمد على الآلة ، مثلاً التصوير الفوتوغرافي للمجتمعات المنحدرة من حضارات قديمة ، كالإنكا وقبائل الشندي في أفريقيا وقبائل هاواي قد جذب الرسامين ، فإذا بنا نجد جوجان مثلا يكسر نموذج الموديل الأكاديمي ، ويرسم فتياته ذوات الشفاة الغليظة ، بأجسادهن التي تتفجر شبقا ، كما نجد دوجا يلعب بالضوء وبالإيقاع في لوحاته عن راقصات الباليه ، وكذلك تولوز لوتريك في لوحات المولان درج (الطاحونة الحمراء) .

في أتون هذا التنافس ولدت السينما ، وبدلا من تحييد الواقع في لحظة فائقة ، تحرك الواقع في سياق زمني ، فأصبحت السينما خير وسيلة إعلام ، ترنيا كيف يعيش الناس هنا وكيف يعيش "الآخرون" في مجتمعات لها ثقافة مغايرة . وتقريب المسافة بين المجتمعات المتعددة العقائد والثقافات هو صقل جديد لمفهوم "الإنسانية" كاتجاه فكري ، بالمعنى الروسوي : ولد الناس جميعًا أحراراً .

بقيت مشكلة الآلة التى اخترعها لوميير ، والأخرى التى صنعها أديسون تحدد مساحة ثابتة لإطار صورها أى الكادر ، فارتفاعها ثلاثة أرباع عرضها ولا يمكن للسينمائى أن يقدم لنا بانوراما عريضة كما يفعل الرسام مثلاً ، عندما يختار كانفا (لوحة قماش) فى تناسب مع موضوعه. وستظل السينما أسيرة هذه الحتمية الميكانيكية حتى الثورة الرقمية .

على هذا النحو حملت السينما منذ ميلادها ، الصراع بين العين البشرية وحتمية ميكانيكية الآلة ، وعاد الفكر البشرى إلى دورة العلاقة بين وضعنا وبين المكان كمنظور بصرى .

وفى هذه المنطقة بالذات يتحدد البحث ، لا فى قدرة السينما على تقديم وثيقة للواقع ، بل أيضا فى تحريك الممثل داخل المشهد ، وإلى وقتنا هذا مازال السرد يتبع ما تسميه الزميلة سيلقى ، المخرجة الكندية : "الصيغة الهوليوودية " (أى الوصفة) : فالزمن يسير فى خط واحد ، ما يعنى أنك وأنا ومن حولنا مجرد أحداث كل واحد منا له مكوناته الخاصة ، أى طباعه ، وهى تكرار وإعادة إنتاج لنفس طباع السلالة البشرية التى ننحدر منها ، دون أدنى تعميق للعلاقات المتشابكة ، المتداخلة ، من إجتماعية وإقتصادية وسياسية التى تعيش فى قلبها فى حالة تفاعل متبادل (Inter activité)

لتكن ، إذن ، دورة علاقة الفكر بالمنظور البصرى ، كخيط من خيوط الشبكة المعرفية ، إذ بدون هذه المراجعة لن نصل إلى تخطى حتمية الآلة ، فوتوغرافية أو سينمائية أو ڤيديوتية ، وخاصة فى مجال الفيلم التسجيلى .

إن ما يحدث فى الفوتوغرافيا يسير فى الطرف المقابل لما يحدث فى الفن التشكيلى ، فالخط وركائز الكتل فى التصوير الكلاسيكى تتلاشى ولا يبقى سوى انعكاسات أشعة الضوء على أجسام وعناصر طبيعية ووجوه ، ولنسأل سؤالاً ساذجاً : فى عصر بلزاك وفيكتور هوجو ودوستويفسكى والأختين برونتى ، على سبيل المثال ، كيف كان يكتب كل واحد منهم ليلاً ؟

لم تكن الإنسانية قد عرفت بعد التيار الكهربائى والشوارع تضاء بقناديل الزيت، والبيوت بها الشمعدان ولو خرجت ليلا وكنت من سكان باريس أو لندن فى بداية القرن التاسع عشر لن تبصر إلا أشباح بيوت وشعل ضوء ضئيلة ، ترتعد ، والجو العام

المحيط بأى مكان ، موحش ، داكن ، ولهذا شاعت أسطورة البيوت المسكونة وزيارات أرواح الموتى والأرواح الشريرة التى تجئ من حيث لا أدرى ، لتنتقم ممن اضطهدها أو كان عدوانيا تجاهها وهى تتنفس الحياة على سطح الأرض.

لنرجع إلى لوحات الهولنديين الكلاسيكيين وعلى رأسهم رابندنت ، سنجد الحل التشكيلى فى التدرج بين الرماديات والأبيض والأسود وهو ما ورثته الفوتوغرافيا ، ثم أصبح تكوين الكادر السينمائى .

ويا للتناقض ....

مع الثورة الصناعية ، تدخل الكهرباء البيوت بينما داخل الصورة السينمائية لا نجد سوى رماديات برونتيه وديستوفسكى .

ولقد ظهرت الحركات الطليعية سواء الطليعية الفرنسية ، أو المستقبلية الإيطالية أو التعبيرية الألمانية لتخرج الصورة من سجن سلم درجات الرمادى : التباين بين الظل والضوء تضخم الشخصيات الطاغية على جدار (لنذكر إيفان الرهيب ثم المواطن كين بعد ذلك) التنقيط والمخروطيات وهى فى حالة ديناميكية (فيلم العجلة لأبيل جانس والقوقعة ورجل الكنيسة لجيرمين ديلاك ، أفلام كافالكانتى ، المدرعة بوتيمكين لأيزنشتين إلخ) .

وهنا نجد نوعين من الخلق السينمائى : نوع القصيدة السينمائية ونوع الوثيقة الغنائية وقد أصبحنا نسمى النوع الثانى بالفيلم التسجيلى .

وممارسة العرض السينمائى كوظيفة اجتماعية أدى إلى إعادة النظر فى مكتسبات العصور السابقة فى مجال التشكيل والإيقاع ورسم الشخصيات والتغلغل فى المكان ، وكان لابد من إعادة دورة المعرفة لمواجهة الاتساع الحالى فيما أسميه بالشبكة المعرفية .

واتجه السينمائيون سواء كانوا من مخرجى التسجيلى أو التجريبى إلى مفكريهم المعاصرين ، ثم ارتدوا إلى الوراء ، بحثا عن مكونات جزيئات الصورة .

وتبدأ مرحلة أولى فى احتواء ظاهرة المنظور البصرى .

ومن أهم مفكرى هذه المرحلة ، وتـــسمى بالحداثة (Modernisme) ـغكر نادرا ما أجد الإشارة إليه فيما يكتب فى لغة الضاد ، هو تشارلز هنرى فى عام ١٨٨٠ ، أى فى الوقت الذى كان لوميير وأديسون لازالا فى مرحلة الفروض العلمية ، ظهر كتاب تشارلز هنرى : "علم العقل الجديد " (١) ، وعنوانه الفرعى : أسس السيكولوچية (أى التحليل النفسى) الفيزيائية (أى جزيئات عناصر الطبيعة وتفاعلاتها) .

واجتزئ من كتاب تشارلز هنرى فقرة توضح دعوته كاملة ، وتحدد المسار الذى كان يجب أن يسير فيه البحث فى المنظور البصرى كأساس للكادر السينمائى .

يقول تشارلز هنرى :

"يمكن اخضاع أى مظهر من مظاهر ردود العقل الجمالية لتحليل منظم فى حدود ديناميكية المدرك الحســـى للحواس الإنسانية والعقل (يقصد الدماغ بمفهوم ثلاثى الأبعاد : ذاكرة وفسيولوچيا وبيولوجيا فى آن واحد) .

" وهذه التقنية فى وسعها أن ترتد إلى غوامض اسرار العصور القديمة وإلى الهارمونيات الفيثاغورثية ، وإلى موسيقية الألوان المعبرة ، وأروكسترالية الإيقاعات البصرية ، حقا يمكنها أن تحلل أى مظهر مؤثر ومحرك للمشاعر للأعمال الفنية .

ومنهج هنرى هو أولاً "حساب رياضى للنسب والتناسب فى الهارمونيات ، ثم بنية الشكل الفنى على أساس إن كل نقطة فى العمل ، أى كل إيقاع ، يدخر شحنه انفعاليه ، والعمل الفنى المتكامل يقوم على تفجير مستمر لهذه الشحنات ، وهو منهج تكاملى : فالرياضيات تفسر التناسب والتفاوت والفيزيولوچيا تحلل دورة الدم ، أى الإيقاع الحقيقى لجسم المبدع ، أثناء عمله ولجسم المتلقى .

والسيناريوهات كل هذا ، ولا معنى أن المعرفة ، فى عناصرها الكاملة ، قد خرجت من التراكم الكمى للمفاهيم (المنطق الأرسطى) إلى تحليل جزيئات كل ظاهرة ،

---

(1) Chazles Henry : New Science of Mind : Foundhrons of psycho physics .

حيث النفس البشرية ، أصبحت هى أيضًا من رواسب جزيئات طمس أغلبها فى الذاكرة الذاتية ، ويقى أغلبها فى الذاكرة الجماعية ، فى صورة أساطير وطقوس واستشهاد بالماضى والتغنى بأبطال الملاحم ، ثم بأبطال الثورة الصناعية بعد ذلك.

ونحن الآن فى عصر اتساع شبكة المعرفة إلى أقصى الحدود ، ولهذا علينا أن نعيد النظر فى مكتسباتنا. وفيما يخص علمنا : "تكنولوچيا الصورة والوسيط التعبيرى " يلزمنا الارتداد إلى بداية تصور الفكر الإنسانى للمرئيات .

ولنضع فى الاعتبار حقيقة أولى .

لم يخترع السينما كارل ليجيل مثلا ، تاجر فراء الأرانب الذى اشترى عربات البولمان "المكهنة " وحولها إلى كافيتريا ، يتخلل احتساء المشروبات مشاهدة الأفلام الأولى التى صورها مصورو لوميير أو أديسون ، فالسينما نتاج سلسلة من التجارب العلمية ، أساسها المنظور البصرى : أى نقاط الارتكاز فى المساحة المتاحة لرؤيتنا فى أى مكان نوجد فيه، والانتقال من نقطة ارتكاز إلى أخرى هو السينما .

والسينما هى إحدى المنجزات الكبرى التى نجمت عن الثورة الصناعية ، ولو لم يصل فرانكلين بنيامين إلى اكتشاف الطاقة الكهربائية ، وما يتبع ذلك من إمكانية الاستحواذ على هذه الطاقة بإيصال تيارها إلى الآلات وإلى أنابيب الإضاءة ، لما ولدت السينما على الإطلاق ، ولو لم يكتشف أديسون فى مصباحه الشهير هبوط الضوء الأزرق ، فى أنبوبة الكاثود ، لما وصلنا إلى استغلال التيار الكهربائى البارد ، ذلك الذى نسميه : "الكترون" ولما تم اختراع التليفزيون ، ثم وسائل الاتصال اللاسلكية ، ثم الكابلات النحاسية وبعدها الآليات الضوئية ، ركيزة وسائل الاتصال المتعددة ، وفى مقدمتها : "الانترنت " .

وفى تاريخ المعرفة البشرية ، توجد قوائم طويلة من الفروض العلمية لا تتوافر شروط تحقيقها فى هذا العصر التاريخى أو ذاك ، لكنها لا تمحى من "شبكة المعرفة" ، بل تظل تلح على الأجيال التالية كالوسواس ، ومن هذه الفروض ذلك الفرض الذى بدأ مع أرسطو ، وعاد ليدرس عناصره فى مدرسة الإسكندرية ، وحقق إقليدس جانبا منه وحقق هيرون السكندرى جانبًا آخر ، وأكمل الحسن بن الهيثم الأسس الرياضية للمنظور البصرى .

بدأ ذلك الفرض بملاحظة لأرسطو ، سرعان ماتحولت إلى واحدة من المشكلات التى يتضمنها كتابه : "المسائل" (كتب عام ٣٣٠ ق . م) ففى مسألة منها يطرح أرسطو هذا السؤال : "إذا نفذت أشعة الشمس خلال ثقب مربع فكيف تتكون صوره دائرية من الأشعة فى الداخل ؟" ، ثم يضيف مسألة أخرى : "كيف نرى خلال ثقوب مصفاة شكلا هلاليًا ينعكس على الأرض ويرسم صورة لخسوف جزئى للشمس ؟"

وتسوقنا هذه الأسئلة إلى الاستقبال الحسى للمرئيات ، وفى نظر أرسطو ، يبدو الكون كوحدة هندسية منتظمة ، فإذا وقع بصرنا على جسم ما ، فلابد أن يكون بين عين الرائى وبين الجسم شيء ما ، هو – فى المستوى الأول – أشعة الضوء المحددة للشكل الهرمى ، أى المساحة المتاحة للرؤية ، ثم – فى المستوى الثانى – أشعة الجو المحيط بكلية المكان (Atmo sphéra) ، وهو يشكل خلفية حلزونية للمجسمات والفراغات أمامنا ، وانفتح بذلك الطريق أمام الفلاسفة – العلماء لدراسة المنظور البصرى .

فى الموزيون (المتحف) المسمى تجاوزًا فى وقتنا الحالى بمكتبة الاسكندرية ، عادت هذه الفروض تطرح، بدأها إقليدس فى كتابه البصريات Optices (٣٠٠ ق. م) . يعود أقليدس إلى مسائل أرسطو ، ويجرى تجارب على إنعكاسات الضوء على الأجسام اللامعة والأجسام المطفأة ، ليصل إلى أن المعتم يمتص الضوء بينما السطح اللامع يعكسه . ثم يصف لنا تجربة هى أساس الكاميرا ، والتجربة هى تتبع أشعة ضوء تنفذ من ثقب فى نافذة إلى حجرة مظلمة تمامًا ، ومن خلال الثقب تنعكس المرئيات الخارجية المواجهة للنافذة على الجدار المقابل لمصدر الضوء وينتهى إلى هذا القانون : **"كلما ضاق الثقب ، كلما ازدادت خطوط الصورة حدة "** .

ويجئ هيرون السكندرى فيضيف إلى التجارب السابقة استخدام المرايا ، فالمرآة المستديرة غير المثلثة ، والمعقرة غير المسطحة ، ولكل من هذه الأنواع انعكاسات للمرئيات تتناسب مع خطوط الهرم البصرى : فالمقعرة تحول المستقيمات إلى منحنيات مخروطية ، والمسطحة ترينا المرئيات فى تدرج قيمها الهندسية ، أى كلما اقتربت الأجسام من نقطة التلاشى فى خلفية الصورة كلما صغر حجمها ، لكن العين لا ترى البعيد أصغر من القريب ، رغم أن القياس الهندسى يؤكد ذلك .

ولا نستغرب اهتمام عالم رياضيات بالمرايا وعلاقتها بقانون الانعكاس والانكسار، وظواهر الزيغ البصرى ، إذا عرفنا أن الإسكندرية منذ ما قبل البطالمة كانت تضم أول وأكبر مصانع للزجاج فى العالم ، وتصدر المرايا والأوانى والصحاف إلى عواصم أوروبا ذلك الوقت. لكن المدهش حقا هو كتاب : "بناء مسارح الدمى [1] " الذى كتبه أقليدس قبل وفاته ببضع سنوات .

وقد ينتابنا الذهول عندما نجده يصف مسرح الدمى الفرعونى الذى يستخدم الأقنعة ويضاعف من عدد الدمى باستخدام المرايا وبإضاءة من جهاز يشبه الفانوس . والواقع أن الصين ، كما يؤكد لنا المؤرخ الإغريقى ديوجين لايروس قد أخذت من مصر الفرعونية مسرح خيال الظل ، وهو ما أطلق عليه الفرنسيون : "الظلال الصينية ، (Om-bres chinoises) .

وأثناء دراستى الأكاديمية للمسرح الفرعونى عثرت على رسم جدارى بمقبرة كيجيمى بسقارة عبارة عن باليه تتبادل فيه فتيات الرقص وكل واحدة قد أمسكت بمرآة. والراقصة تقاطع الصورة فى المرآة وصورة من فى نقطة الفن ، حسب حساب كويرافى صارم .

والمرايا هى ضبط الواقع ، لكنه الواقع منعكسا ، وإذا كان هناك مسرح يقوم على حساب المنظور البصرى ، فهذا دليل على معرفة أسلافنا بالحساب الهندسى لزوايا سقوط وانعكاس الضوء .. ويحدثنا ديوجين لا يروس عن فيثاجوراس ، فيقول إنه درس بمعابد عين الشمس بعد أن تعلم اللغة المصرية القديمة ، وأنه أخذ عن كهنة المعبد علوم الفلك والرياضيات والموسيقى ، وأن نظريته عن الكون المتعضى (organigue) أى منظومة من أعضاء تتفاعل بنسب ثابتة ، هى ما كان يدرسه فى مصر. إذا كان هذا ما دونه مؤرخو الإغريق فعلينا ، نحن أيضا ، أن نعيد النظر فى كل مكتسباتنا .

والرجوع إلى دورة المعرفة هو ما كان يفعله أبو الحسن بن الهيثم فى مطلع القرن الحادى عشر ، عندما استدعاه الحاكم بأمر الله ليطبق نظرية تؤدى إلى التحكم فى

---

(١) Per Auti mato poetkas : Eucledés

مياه النيل . كان ابن الهيثم شغوفا بالرياضيات والبصريات ، وقد ضحى بمنصبه كحاكم للبصرة كي يتفرغ لدراسة علاقة العين بالصور وبالمرئيات ، وانتهى إلى تجربته الشهيرة ، التى هى امتداد لما طرحه أرسطو عن كيفية انتشار الضوء فى حلقة دائرية إذا ما نفذ من ثقب مربع فى جدار .

لقد أغلق على نفسه حجرة ، ومنع دخول أى ضوء إليها ، وفتح ثقبًا ضيقًا مربعا فى شيش نافذة ، فإذا بصورة الأجسام الخارجية تنعكس على الجدار المقابل للثقب ، بنفس ألوانها ، إلا أنها مقلوبة .

ولا ندرى إن كان ، وهو استاذ علم العدسات ، قد وصل إلى "الصندوق الأسود" أساس الفوتوغرافيا . ولا ندرى إن كانت معابد مصر القديمة قد قامت بتجارب مماثلة ، لكن الذى نعرفه أن كتاب "المناظر" لابن الهيثم قد ترجم إلى اللاتينية عام ١٢٧٠ ومع اختراع المطبعة طبع فى فلورانسا عام ١٥٧٢ ، ولا تزال توجد مخطوط له بمكتبه الفاتيكان يحتوى على شروح من عالم البصريات الإيطالى لورينتو كيبرتى **Lorendo Chiberti** . وقد كان كتاب المناظر هو النافذة التى فتحت لدراسة المنظور البصرى فى أوروبا ، فتجارب ديللا بورتا ، ونظرية المنظور التى صاغها الرسام الفورانسى برينليسكى هى امتداد لنظريات ابن الهيثم ، وكلها تتلخص فى أن الكون متناسب واننا لو نظرنا إلى مكان ما سنجد جانبى المكان ينطبقان فى نقطة تقع على محيط الجو العام المحيط بالمكان وهى أفق المنظور ، ومن هذا الأفق نستطيع أن نمد خطوطًا على محيطه ، أى على قوس ، ووصله إلى أى جسم أو شىء أو شخص يتخذ وضعه بين جانبى المكان ، أى هندسيًا ، بين ضلعى مثلث متساوى الساقين ، وبعدئذ نصل إلى رسم صورة هذا الشخص .

هذا ما يسمى بالمنظور المسقط ، وقد بلور ليوناردو داڤنشى هذه النظرية ، وأصبحت تعرف بنظرية "**نافذة دافنشى .** " .

ونافذة دافنشى ، والحجرة المظلمة التى تنعكس المرئيات على جدارها ، هى نافذة من ثقب ضيق ، كما أوضح تفاصيلها ابن الهيثم ، ومسرح المرايا المصرى القديم كما وصفه إقليدس . كل هذا مكسب علينا أن نعيد دوره ومعرفته فى عصر فيه مرايا من الألياف الضوئية تحيط بالكرة الأرضية وتحمل بلايين الرسائل المصورة المسموعة فى كل ثانية من الزمن .

نعود إلى أولى الوثائق المصورة ، في فرنسا . سبق لوميير منافسة الأمريكي أديسون في تنظيم عروض سينمائية في قاعة عرض خاصة ، منها . بعد تجربته دخول القطار إلى المحطة ، عدة أفلام مدة كل منها لا تزيد عن دقائق ثلاث . ويتوقف معظم مؤرخي السينما عند تاريخ محدد هو مارس ١٨٩٥ ، تاريخ عرض "الخروج من المصانع" ، فقد بدأ لوميير تجاربه في تصوير عمال مصانع البصريات التي يديرها هو وشقيقه وكان الهدف من العرض هدفا تجريبيًا : أراد لوميير أن يقيس مدى تأثر عماله عندما يرون أنفسهم على الشاشة .

ولدهشته ، وجد العمال وقد انتابتهم موجة حماس شديد ، ولم يبد أحدهم أدنى رد فعل سلبي ، بمعنى إحساسه بوجوده في صالة عرض وان ما يراه مجرد صور تتابع ، كلا ، اندمج العمال وكأن كل واحد منهم أليس "أخرى دخلت إلى العالم الغامض الحافل بالأسرار داخل المرآة .

هنا نستخلص أول عنصر من عناصر الوثيقة السينمائية : "التماثل" فالعمال يرون صنوهم الذي هو هم ، لكنهم يرون "هم" في حدود صارمة ، هي مساحة الكادر. وكل نقطة تكبرها عدسة الكاميرا تعطي أبعاداً لم تكن في دائرة المدرك الحسي في حياة العمال اليومية العادية. لكن ، هنا ، على الشاشة : ابتسامة زميل لزميل ، غمزة عين آخرون يهرولون ، واحد يتلكأ ، والشاشة تتحول إلى كل ديناميكي ، وكل عنصر ، وكل إنسان ، يشغل إيقاعه حيز الكادر وينحصر في زوايا محددة. والإيقاع يعيد المشاهد إلى ماهو مدخر من طاقة لديه ، يعيده إلى عنفوان لم يدركه من قبل .

أما العنصر الثاني ، فهو ما أود أن أسميه : "ديموقراطية التكوين . وليسأل كل واحد منا : لماذا يصور المصور ، ولماذا يحدد المخرج هذا المكان دون ذاك ، هذه الإيماءة وتلك الخطوة ، ويتوقف عند وجه يشع تعبيرًا لا نفطن إليه في زحمة حياتنا الآلية؟ إنه"القصة" فالتكوين الثقافي لدى من يمسك بالكاميرا هو الذي يدفعه إلى "**انتخاب**" جزيئات بعينها من شريحة مكانية – زيتية تنبض بحياة إنسانية .

هنا العالم الكبير لوميير لم يصور عمدة البلدة ، ولا النواب ولا كبار رجال الأعمال، وإنما صوب كاميرته إزاء من يصنعون الحياة في مصنعه : "**القوى المنتجة**".

وسواء كان لوميير قد فطن إلى ذلك أم كان كل هدفه هو إجراء تجربة علمية ، فقد نقل مبدأ "العروض " Représenlation من شرائح الصفوة إلى شرائح الجماهير الشعبية .

ولنتوقف لحظات عن هذه النقطة ، ففى كل مجتمع إنسانى كانت بداية العروض أى التمثيل تلك التى تقدم على المسرح . فى العصور الفرعونية ، كما فى الحضارة الإغريقية ، كما فى العروض الدينية فى الكنائس بأوروبا وغيرها طوال العصور الوسطى ، كان "العرض المسرحى" واحدا من أهم الأنشطة الاجتماعية النفسية – الثقافية ، لكن من كان يقف على خشبة المسرح ؟ من كان له حق الكلمة ؟ من كان يمثل هذه الشريحة الاجتماعية – الثقافية أو تلك من بين مشاهدى العرض ؟

لنرجع بذاكرتنا إلى عصور المسرح فى تسلسلها ، سنجد فى العصور الفرعونية مسرحًا دنيويًا شخصياته هم الكتبة والكهنة والمرتلات والراقصات والمرتلين ، أما عامة الشعب ، فقد كانوا ذائبين فى عمومية هوية الجوقة المنشدة (الكورال) . وقد نقل الإغريق عن أسلافنا منظومة العرض المسرحى . حول المسرح – المعبد " فى شبه دائرة، يشاهد العامة من فى يدهم صنع القرار : زيوس رب الأرباب ، أوديونيسوس صانع الخصب والجنس والرقص ويتابعون الأبطال فى صراعهم . ولا تخرج الشخصيات التى لها حق الكلمة عن الأرباب والملوك والأبطال ، أى "الإنسان – الأعلى " ، القابع فى قمة الهرم الاجتماعى ، نواه تتفتح بذورها فى دورات تاريخية ثم تعود إلى الموات : تتفتح فى نزعة الاسكندر المقدونى الشمولية ، أى السيطرة على العالم ، وتتفتح فى أباطرة الرومان ، وتتفتح لتصبح فى العصور الحديثة نابليون وبسمارك وفى الزمن المعاصر ، هتلر وستالين وبوش .

وإذا كانت وظيفة العروض طوال العصور الوسطى هى تقديم "دراما الكناية" Al-légorie ليضرب رجال الكنيسة المثل للجماهير المشاهدة بأن من يعصى الله والأمير أو البارون أو الكونت أو رجال الباروا س (السلطة الدينية العليا) ، فهو الذى سار فى طريق الشيطان ، ويظل المسرح الأوروبى فى غلالة الصراع بين الأبيض والأسود حتى يجئ عام ١٦٠١ ليسمع المشاهدون ، بدءًا من بلاط صاحبة الجلالة فيكتوريا ، صيحة

مثقف ، تمزقت نفسه عندما *رأى الأخ* يقتل أخاه والأم تتزوج من قاتل أبيه ، جاء عام ١٦٠١ لتسمع أوروبا كلها صيحة هاملت :

"الإنسان ، أجمل ما فيه عقله " .

كان المبشر بالوعى ، بعمل العقل ، بالذكاء وهو أول شخصية درامية يفتتح بها تاريخ المسرح الحديث ، ، وكانت صيحته مبشرة بظهور تيار التحليل لعناصر الطبيعية ، ولعناصر المجتمع ، ولعناصر النفس البشرية ، تيار تمركز الوعى فى ممارسة الإنسان لحياته ، تيار " الأنا المفكرة" **Eego** ، كما صاغه الفيلسوف الفرنسى رينيه ديكارت بعد دراما هاملت الشكسبيرية بخمس وستين عامًا ، وكانت الجسر الموصل إلى عصر التنوير ، المهد للثورة الفرنسية ، والذى يبدأ به الفكر الأوروبى الحقيقى .

قد يتصور القارئ أننى قد خرجت عن الموضوع ، إلا أننى أدعوه ، وبإلحاح شديد وبحب ، إلى أن يفكر معى ، فالمقياس عندى هو : من له حق الكلمة على المسرح ؟"

بدءًا من هاملت ، يجد الإنسان كفرد ، كذات حرة ، مكانه المسرح ، ومن هنا المونولوجات الجانبية (وسنجدها تعود إلى الظهور كتعليق فى الفيلم التسجيلى) . ومع ظهور الإنسان كذات حرة ، تتسع الشبكة الفرعونية - وتجد ترجمتها فى العقد الاجتماعى عند روسو ، أى قيام مجتمع "عبر - الذوات الحرة " نواة الديمقراطية، ويؤدى ذلك إلى إنقلاب فى تقنيات المسرح سترثه السينما وتحوله هوليوود إلى قاعدة لا تقبل النقاش وأعنى بذلك السنيوجرافيا ثلاثية الأبعاد .

قبل القرن السابع عشر ، كانت خشبة المسرح بلا مجسمات ، عبارة عن ستارة مرسومة وأمامها يتحرك الممثلون. لكن مع مفهوم المسرح المسمى بالمستدير على الطريقة الإيطالية **(à l'italiénne)** نعود إلى نافذة دافنشى ، ويظهر فن جديد ، هو الديكور المسرحى. الديكور هنا يقوم على امتداد عناصر المكان من الأفق ، وتنقسم اللوحة المسرحية إلى قسمين متساويين فى صف أعمدة مثلا أو بانوهات على اليسار ، يقابلها كذلك على اليمين . ويلتقى المنظور فى الأفق عند نقطة التلاشى ، تمامًا كما هو فى منظور القرن الرابع عشر الفلورانسى .

وسنرى أن هذا المنظور المسرحى سيصبح بالمثل ، الكادر السينمائى .

وسط منظور ثلاثى الأبعاد ، تتواكب شخصيات *تحلل نفسها بنفسها* . وينتقل مركز الارتكاز فى الدراما إلى الصراع الداخلى : أحب أم أكره ؟ أسأنجح أم سأصاب بالإحباط ؟ هل ستهبط على ثروة من السماء ؟

لكن أى شخصية ؟

إن الطبقة الصاعدة من الحرفيين والفلاحين كانوا "أشياء" فى عهود الاقطاع فهم ، كالأرض ، وكالمبانى ، من أملاك السيد الاقطاعى ، لكن السيد الاقطاعى لم يعد صاحب أرض نتيجة ، استهلاكه ثروته فى البزخ ، وكذلك سنده الأيديلوجى من الأساقفة ، بينما النساء فى بيوت كالأكواخ ، لكنهم الآن قد نشطوا ، يصنعون الحلوى والمربى لتباع ، وينسجون على الأنوال ويحيكون الثياب ، ورجالهم أصبحوا من أصحاب الحرف ، وفى السر يبيعون ما ينتجونه خارج الاقطاعية ، متحدين بذلك القانون الاقطاعى الذى يقضى بإعدام من يتجاوز حدود الأراضى الواقعة فى أملاك سادتهم .

هنا تحدث المفارقة : السادة الاقطاعيون يريدون ثروات ممتلكاتهم الآدمية ، ماذا يفعلون ؟ لا أدرى أى عبقرى اقطاعى هو ذلك الذى واتته فكرة إقامة ساحة بين اقطاعية وأخرى ، يسمح فيها بالتجارة ، وباللهو ، وبالرقص ، وبالتمثيل المسرحى فى المناسبات الدينية الكبرى كأعياد القديسين وعيد كل القديسين وعيد الميلاد ألخ.

هذه الساحة سميت "بورج" **Burg** والفلاحون والحرفيون الذين مارسوا نشاطهم بالبورج أصبحوا يُنسبون إلى هذه الساحة الجديدة ، إنهم أولاد البرج أو البرجوازيون **"Les Bourgeois "**

فى ساحة البرج كانت تقام مسارح مرتجلة ، تعتمد على تجاوب الجمهور ، وعلى "القافية" وتوليد "الإفيهات " على طريقة سمير غانم و"اللى ما بيجمعش " يونس شلبى" وغيرهم لكن إلى جانب ذلك ولد مسرحيون تدور موضوعاتهم حول النبلاء فى حالة أفول ، لكنهم مازالوا يتمسكون بانسابهم على طريقة التركى الذى فتح سبيلاً للمارة ، ووضع عدداً من القلل ، وما أن يمسك أحدهم بقله حتى يصرخ فى وجهه : "إشرب من دى، بلاش دى " وظهر الفلاح الذى ينتقم من جابى الضرائب ، فيعمل على تعريته

وإظهار جهله للجمهور وأنه خادم سيده ، كذلك ظهرت الفلاحة الجميلة التى ترتدى ثياب أميرة ، وكأخوات سندريللا ، تذهب إلى حفل راقص فى قصر أمير ، فيقع فى حبها ، ويدرك الجمهور المغزى "كل قيمة النبلاء فى ثيابهم" .

وتبلورت الكوميديا المرتجلة لتصبح مسرحيات موليير الشهيرة ، حيث تابع الأمير سجاناريلل هو الذى يفكر لسيده ، وهو الذى يغوى الفتيات نيابة عنه ، هو الذى يفرض سليل الإقطاعيين الكبار. إنه "خميرة" البورجوازية الصاعدة .

كل هذا كى نعود إلى السينما التسجيلية مرة أخرى . منذ أول أفلام لوميير ظهرالعامل وظهر الحرفى وظهرت الفلاحة ، وبذلك امتد أول جسر نحو "المماثل" لمن بقى لهم وجودهم المشروع على الشاشة . تعرض أفلام فرنسية فى نيويورك أو طوكيو أو القاهرة ، مثلا تخرج الفئات الشعبية عن عزلتها الإقليمية ، وتعطيها وعيا بوجود قوى مماثلة قادرة على التضامن معها ، تماما كما دخل المذياع قرانا ، فلم يعد اهتمام الفلاح مركزاً على راوى السيرة الهلالية أو معلق السفيرة عزيزة ، أو خطيب الجامع وخطيب الكنيسة ، أوه سماع "فشر" رجال العمدة فى ساعات السمر ليلا. لقد اتسع بُعد الفلاح ، ربطته الإذاعة بكلية المجتمع ، ثم تدريجيا امتدت خيوط شبكة المعرفة لتصله بالعالم الخارجى مع ظهور التليفزيون . ولا أتحدث عن المدن ، وإنما أعطى مثلا بشريحة تتصور أنها بعيدة كل البعد عما يحدث خارج قراها .

ومع ذلك لابد لكل ظاهرة أن تولد نقيضها ، كى تدخل فى صراع معها يؤدى إلى طفرة جديدة ، فأفلام لوميير القصيرة ، وجدت رواجا فى عربات البولمان ، وفكر أصحاب هذه المقاهى فى أن يخصصوا ركنا للعرض السينمائى ولوقت يشبع فضول الجماهير ، كأن يعرضوا عشرة أفلام على التوالى . وتحول الركن الصغير إلى أولى دور العرض التى تدخلها بعملة "نيكل" وقد سميت النيكل أوديون .

وإتساع جمهور السينما أثار أصحاب السيرك . والحواة . والأكروبات ، والمهرجين . وبدأ أغلبهم يفكر فى تقديم نمرة على الشاشة بدلاً من ساحة السيرك أو المسرح المتجول . لكن الذى كسب الجولة الأخيرة واحد من تلاميذ الساحر هودينى : "جورج ميلييه . كان قد اشترى مسرح أستاذه (وهو الآن مسرح شاتليه للمنوعات

والأوبريتيات فى باريس) ، ثم شيد استديو بحديقة منزله ، وبدأ يخرج موضوعات ، أغلبها مقتبس عن روائى الخيال العلمى الشهير جول فيرن .

ولن ندخل فى تفاصيل عمل ميلييه ، فليس هنا مكان الحديث عنه ، وإنما ذكرته كى انتهى إلى حقيقة أول هى أن السينما التى اخترعها علماء لتحليل حركة الواقع ، وللوصول إلى أدق التفاصيل فى دراسة النبات والحيوان أو فى الدراسات الخاصة بالبيئة ، هذه السينما أصبحت سينما الصفوة ، بدلاً من أن تؤدى وظيفتها كأول وسيلة تعبير عن أبناء الثورة الصناعية التى هى مبرر اختراع السينما . وانقسم الانتاج إلى قسمين : روائى ، سرعان ما جذب نجوم المسرح وتبنى أجيالا تخصصوا فى التمثيل أمام الكاميرا ، ثم وثائقى ، والأخير انشطر على نفسه : جزء منه تحول إلى "إعلانات" تعرض فى جلسات الأفلام الروائية ، والجزء الثانى هو الجريدة " السينمائية " وهى أقرب إلى نشرات الأخبار السانجة ، وتقترب كثيراً من مفهوم قطاع الأخبار بالتليفزيون المصرى .

من الصعب ، بداهة أن نطلق صفة فيلم على هذه الأشكال الإخبارية ، لو رجعنا إلى مؤرخى الفيلم التسجيلى ، سنجد مفكرا سينمائيًا مثل [1] جاك إيليس ، يذكر لنا فى كتابه : "فكرة الوثائقى : تاريخ نقدى للفيلم التسجيلى وفيلم الفيديو الناطقين بالإنجليزية " أن فى الفترة ما بين ١٩٢٠ و ١٩٣٠ لم تتجاوز محصلة الأفلام التسجيلية التى انتجتها الولايات المتحدة وأوروبا والاتحاد السوفيتى مجتمعين ٢٦ فيلما ، بينما نجد لويس جاكوبس يذكر لنا " فيلما فحسب . ويجد المؤرخان صعوبة حتى فى تحديد ماهية هذه الأفلام ، فمعظمها كما يقول جاكوبس [٢] ، يدخل فى مجال السينما التجريبية أكثر مما ينتمى إلى مجال السينما التسجيلية ، كأفلام ألبيرتو كالفكانتى Alberto Cavalcanti ، وفى مقدمتها فيلمه "مجرد ساعات" (Riéa que des heures) .

الواقع إن التفرقة صعبة للغاية ، لأن الإنتاج السينمائى فى هذه الفترة لم يعد تجارب بعملية كما كان الحال فى البداية عند لوميير أو أديسون ، فقد أصبح "مؤسسة"

(1) Jack C.Ellis The documentory Idea: A Critical History of English Language Documentary Film and Video, (Englewood) Cleffs, NewYork, Prentice Hall (1989) pp. 27-28

(2) Lewis Jacobs : The Documentary Tradition , 2nd edition (New York, 1979) p70

- بعضها مؤسسات فردية - هدفها اتساع نسبة المشاهدين ، وبعضها جزء من آلة الدولة الإيديولوجية ، كما حدث فى الاتحاد السوفيتى بعد ثورة ١٩١٧ . والهامش الوحيد الذى ترك للإبداع الخالص هو ذلك الذى عملت التيارات الفنية فى فترة ما بين الحربين ، وبعضها قبل الحرب العالمية الأولى ، على اتساعه ليصبح ، بدوره ، مؤسسه .

ففى فرنسا جذبت السينما كوسط تعبيرى أدباء وشعراء ورسامين ، منهم روائى إيطالى المولد ، فرنسى الجنسية ، هو كانودو ، الذى بهرته أفلام جريفيت، وخاصة "مولد أمه" ، فإذا به يصيغ نظرية خلاصتها أن السينما تكمل حلقات تطور الفنون المكانية والزمنية معا، فهى صور تتابع فى زمن ، والزمن إيقاع ، والإيقاع أساس الموسيقى والشعر ، وفيها السرد القصصى ، أى العنصر الأدبى ، وفيها الأداء التمثيلى ، أى المسرح وإليه يرجع الفضل فى تحديد ماهية السينما باعتبارها "الفن السابع". وقد أنشأ كانودوا أول ناد سينما هو نادى أصدقاء الفن السابع ، كما أسس أول مجلة متخصصة للنقد والدراسات السينمائية .

وجذبت السينما روائية هى جيرمين ديلاك ، وشاعرا وروائيا هو لوى ديلوك ثم نجد رائد التصوير (فن الرسم) المستقبلى ، فرنان ليجيه يقتحم هذا الوسط التعبيرى الجديد ، فيخرج فيلما بعنوان : "باليه آلى " والعنوان يحمل مفهوم ليجيه : "إن الشاشة هى لوحات رسام تتابع وفق نظام آلى ، هو تتابع ١٦ صورة ثابتة فى كل ثانية (وكان ذلك أساس الحركة قبل اختراع الصوت ، فبعد ذلك أصبح التتابع ٢٤ كادرا فى الثانية) وأيضا الشاعر والكاتب المسرحى والمخرج جون كوكتو، هو أيضا وراء المبشرين بالفن السابع كشعار ، سرعان ما يصبح صفة لتيارهم : "الطليعة السينمائية **L',Avant-garde-Cinématographique.**

لابد حقا أن يؤدى تضافر جهود وتلاقح خبرات موسيقى ورسام وكاتب ومصور فوتوغرافى إلى بحث جديد فى جزيئات المنظور . إنه الانتقال من وجهة نظر إلى أخرى : فلون فى تكوين كادر يرد على لون فى تكوين الكادر الثانى ، ونظرة ساهمة فى كادر ترد عليها رأس ترفع الوجه فى تساؤل ، وممر طويل يفضى إلى انسكاب مفاجئ لأشعة الشمس فى حديقة . ولهذا أرد على الزميلين إيليس وجاكوب : إن التجريب هو الذى أدى إلى إيجاد فيلم تسجيلى له كيانه المتكامل ، بحيث يصبح جنسا فنيا **genre** .

وقد يقتصر التجريبى على بناء فيلمى له وحده موضوع يعبر عن ذاتية المخرج . وهو هنا أشبه بالقصيدة الحديثة ، قوامه تداعى الصور – "الدلالات " لتعيد للمكان عنصر الزمن ، عنصر الاتجاه نحو أفق جديد ، التدفق ، انفتاح نقطة التلاشى فى خلفية الصورة لنكشف عن منظور جديد لم يره إنسان من قبل .

هكذا كان مدخل الرسامين والأدباء الذين اقتحموا مجال السينما فى العشرينيات من القرن الماضى ، ففى قلب الطليعة الفرنسية ظهر أول جيل من مخرجى الفيلم التسجيلى القائم على تحليل حركة الواقع وعلى تشكيل الصورة ، رينيه كلير رائد الفيلم الروائى الطليعى فى فرنسا ، يبدأ حياته بفيلم عن منطقة برج إيفل يعرض بعنوان : "البرج" **La Tour** (١٩٢٦) . وسنجد نفس التجربة تتكرر مع بداية تيار الموجة الجديدة الفرنسية ، فأول أفلام إيريك رومر فيلم تسجيلى عن منطقة قوس النصر وكان لكانتى بدايته فى الفيلم التسجيلى "مجرد ساعات **(Rien que de heures)** (١٩٢٥) ، بل إن عنوان فيلم اندريه سوفاج "دراسات لباريس " (١٩٢٨) مستمد من مفهوم "الإسكتش ، فى الرسم ، و"بمناسبة نيس " لجون فيجو **(Apropos de Nice)**) هو أيضا تسجيلى – تجريبى فى آن واحد .

كل هذه الأفلام أُنتجت خارج المؤسسات الرسمية ، أعنى احتكارات جومووباتيه وشركات هوليوود ، فهى : الهامش " وهى تقدم مثالا لحركات التجديد فى السينما التى سوف تشهدها الستينيات فى كل أنحاء العالم . وهناك ملاحظة تفرض نفسها : خلف هذه الحركات مذاهب فلسفية وفكر جديد ونظريات عن وظيفة الفن ، وكل هذه الأفكار تظهر فى آتون تغييرات متلاحقة فى بنية المجتمعات الأوروبية ثم فى محيط دائرتها (المستعمرات والتوابع) لأن اختراع الكهرباء ، ثم القطار ثم الآلات الحديثة خلقت ثورة فى كل ميادين الفن والفكر ، تندرج كلها تحت مفهوم الحداثة .

والحداثة تجد ترجمتها ، في إيطاليا فى مذهب "المستقبلية " .. وسرعان ما يتبنى فنانو الثورة البولشفية نفس المذهب ، ويرد عليهم الفنانون والمفكرون الألمان بتيار "التعبيرية" ، ويظل الفرنسيون " في إطار "الطليعة .

ولن أدخل هنا فى تفاصيل هذه المذاهب ، فسيجد القارئ التفاصيل فى دراسات الزملاء ، لكى يهمنى أن أركز على نقطة هامة ، هى عصا المايسترو التى حركت

أوركسترا الفيلم التسجيلي كعمل فني ولا أدخل في اعتباري التي انتجتها شركات وسميت بالتسجيلية لأنها إعلانات ، بنتيها الفنية عملية توسيع لفقرات الجرائد المصورة.

عصا المايسترو هي التغني بمنجزات الثورة الصناعية ، استخدام الصُلب في تجميل المدن ، بواسطة جسور وأبراج ، كبرج إيفل ، مد خطوط السكة الحديد ، إنشاء محطات ، دخول المترو بعد ذلك ، هندسة المدن **Urbanisme**، بناء المصانع الكبرى بمداخنها العملاقة ، كلها مظاهر تحديث ، هي أساس الدعوة للتعبير عنها بالكاميرا .

لو رجعنا إلى بيان المستقبلية الذي صاغه الشاعر الإيطالي مارينيتي **Marinetti** وسوف يطبعه ڤيرتوف وأيزنشتين وكولوشوف في السينما ، ومایاکوفسکی في الشعر وشوشتاكوتش في الموسيقى ، سنجد البيان يركز على إيقاع الحياة في المدن الجديدة، فهو يبدأ بهذه العبارة : [(١)]

" ولسوف نتغنى بالجماهير العريضة وقد حركها العمل ، واللذة ، والتمرد الثوري -.... لسوف نتغنى بارتطام الأمواج المتدرجة الألوان ، وتداخل الأنغام في بوليفونية عواصم العالم الحديثة ، وفي ذبذبات الترسانات والورش ، وهي ترسل أنفاسها تحت أقمارها الكهربائية العنيفة ، أيضا المحطات الشرهة التي تتبعث ثعابينها من الدخان ، والمصانع التي تغلفها بالسحب خيوط دخانها .

في هذه الفقرة نجد المجاز هو الذي يشكل الصورة في الشعر الحديث ، كما يصبح عصب الموضوع في معظم الأفلام التسجيلية التي ستنتج بعد ذلك ، ولنضف إلى بيان ، مارتيني بيان شعراء المستقبلية الذي نشر في نفس مجلة ماريتني في عدد أبريل ١٩١٠ ، ففيه نقرأ هذه الفقرة :

" إن هدفنا أن نرسم صورة لحياتنا المليئة بالدوامات ، حياة شيدت بالفولاذ والكهرباء وحمى السرعة " .

---

(١) مجلة **Poésia** التي أصدرها مارينتي وجماعة المستقبلين ، عدد فبراير ، مارس ١٩٠٩ وقد نشرته مجلة بيانكو أي نيرو التي يصدرها المركز التجريبي الإيطالي في الأربعينيات.

التركيز إذن .. على الضوء وعلى الإيقاع ، أى على أساس الصورة السينمائية .

ها قد أكتملت خطوطنا ، لتنتهى إلى مفهوم الكادر السينمائى ، الذى لا يزال ، حتى هذه اللحظة ، وجهة نظر المشاهد الذى يطل من نافذه دافنشى، وكل ما أخرجه المستقبليون والبولشفيون والطليعيون ، كان متركزاً على التكوين داخل النافذة . بقى أن تتحرر الكاميرا من الحامل ويمسك بها فنان لتصبح مترجماً لذبذبات مشاعره وهى تلقى المرئيات وتحللها ، ولا يمكن أن يحدث ذلك فى إطار العمل السينمائى فى داخل المؤسسات .

وأول كسر لهذه القوالب هو الذى أحدثه روبرت فلاهيرتى . ولست بصدد تأريخ للفيلم التسجيلى ، فما يهمنى هو استخلاص مراحل اتساع الشبكة المعرفية فى مجال السينما ، والواقع أن "نانوك ابن الشمال " Nanouk of The North هو الخطوة الأولى التى تخطوها السينما التسجيلية نحو تحررها من الكادر الأكاديمى .

ففى عام ١٩٢٢ رحل روبرت فلاهيرتى مع معداته إلى خليج هدسون فى أقصى شمال كندا ، حيث تعيش قبائل الإسكيمو ، واختار أسرة صياد يتابعهم نانوك ، ومنه يستمد الفيلم اسمه . وكانت خطته أن يعايش الصيادين ، يوما بعد يوم ، وفى كل يوم يتابعهم بالكاميرا. وهذا هو التحول الأول فى الفيلم التسجيلى : فبعد أن كان موضوع التسجيلى يعد قبل التصوير ، ويتم التصوير بالتقنية المتعبة فى الاستديوهات ، وضع الكاميرا على حامل ، ضبط إضاءة بروفة مع من ستصورهم الكاميرا.. إلخ ، ها نحن نرى السينمائى فى حالة معاصرة للحدث . إننا فى "حاضر مستمر" ، نتبع مماثلة نانوك وهى مثال لكل قبائل الإسكيمو ، تضنامنهم هو ضرورة للبقاء ، فبدون التعاون فى الصيد لن يجدوا قوت يومهم . لكن الصيد لم يكن وحده موضوع نانوك ، بل حياة الإسكيمو اليومية ، فها هى نيللا زوجة نانوك التى سماها فلاهيرتى "ذات الابتسامة الدائمة" ، نراها كأم ، وهى تهدهد طفليها إلى وكوموك ، تظهر على الشاشة فى تكوينات تذكرنا بجوكاندا دافنشى. وها هو نانوك الصياد يمسك بقوسه ، فيبدو كبطل من أبطال الاسكى (التزحلق على الجليد) ، محلقا فى الجو الثلجى ونتف الجليد تحت ضوء القمر تخلق جوا شاعرياً ، ويلعب فلاهارتى بتدرج سلم الرماديات ، يتحول كل كادر إلى صورة مرسومة بالفحم .

هذه الإيقاعات فى تتابعها تقضى بالمعنى الكبير : الصراع من أجل البقاء ، ورغم قسوة الحياة ، يوجد الحب ، وتوجد مرارة العلاقات الإنسانية.

ولا أدرى لماذا فى كل مرة أراجع فيها أفلام فلاهيرتى تقفز فى ذهنى صورة فيلمين مصريين لا يقلان فى شحنتهما التعبيرية عن نانوك : "النيل أرزاق " لهاشم النحاس و"صيد العصارى" لعلى الغزولى ، فالفيلمان هما ، فى تاريخ السينما المصرية، كسر التسجيلى الكلاسيكى القائم على الوصف لأعلى المعايشة ، وهو - كما أقول دائماً - امتداد للجريدة السينمائية .

ففى " النيل أرزاق " تتضافر حركة الصيادين مع حركة الجو المحيط ، من النهر، إلى الناس حول النهر ، بحيث يصبح البناء سيمفونيا ، وسيناريو الفيلم الذى كتبته فريال كامل كتب كالنوتة الموسيقية ، لو لم نعزف أوركستراليا لما أصبح لها قيمة .

والطفل الذى يعمل مراكبيًا بمعدية ، كى تعيش أسرته ، وفى الوقت نفسه يلتحق بمدرسة ويعد نفسه ليصبح واحداً من المثقفين ، أن صراعه اليومى هو ما يشكل ذلك النسيج من الإيماءة والصمت والحركة فى فيلم على الغزولى : "صيد العصارى " .

اذكر هذا ولا تزال أمامى مشاكل الفيلم التسجيلى ، وأولها إعطاء حق الكلمة لمن فى داخل الكادر وليس رؤيتنا نحن لهم فوجهة النظر التابعة من موقف المشاهد ، الرؤية من نافذة دافنشى هى رؤية من جانب واحد ، تعسفيه ، خاصة إذا ما أضيف تعليق على الصورة ، من شأنه أن يشعر المشاهد بأنه تلميذ سلبى فى فصل دراسى .

أما إذا كانت الحركة داخل الكاد من وجهة نظر الشخصيات التى نراها على الشاشة ، فتغيير الزوايا (وغالبا ستكون حركة أوفرشولدر **Over shaulder** أى من خلف الكتف) أقول تغيير الزوايا هو السرد السينمائى الحقيقى .

فالتقنية لغة وليست مهارة فى استخدام جهاز ما .

ولنرجع إلى موضوعنا .

حتى هنا والكادر السينمائى لم يخرج عن منظور رسامى فلورنسا فى القرن الرابع عشر باستمرار العدسة ، لدى المخرج ، هى نافذة ليوناردو دافنشى ، إن وجهة نظره هى ، بالفعل ، من يطل على من الخارج ، ويدعونا إلى اتخاذ وجهه نظر المتفرج.

صحيح قامت نظريات وتطبيقات سينمائى جماعة ليف . إبان الثورة البولشفية بإحداث طفرة فى بنية الفيلم السينمائى : الانتقال من نظرة إلى المنظور ، تجميع جزيئات مكان وتحديد . عن طريق المونتاج ، فى أى كل ، فى أى منظومة ، فى أى نظام اجتماعى يدور الحدث ، كل هذا أدى إلى اكساب المشاهد قدرة على التحليل والتركيب فى آن ، أى "الوعى" بالعلاقات المحيطة به ، ومكانه ودوره وفاعليته أو سلبياته فى الحركة الدائمة فى هذا القطاع الإنسانى أو ذاك .

إلا أن المشهد لا يزال تحت سيطرة العين التى ترى ، عين الكاميرا ، فما يتراءى أمامه وما يتابع ليس وجهة نظر من الكادر ، بل "وصف" الكاميرا لما يحدث. ولقد اصطلحنا فى مجالاتنا الأكاديمية ، على تسمية هذه المرحلة التى تغلق مع نهاية أيزنشتين بمرحلة "الكادر" وأيزنشتين نفسه أطلق على منهجه : "الديكوباج الحديدى" ، بمعنى أن المعنى يسبق عملية التقاط المشاهد ، وما المشاهد إلا للتدليل على صدق المعنى والإيحاء بالواقع .

وكان لابد للفيلم التسجيلى ، أساس السينما الخالصة ، أن يسرد الحدث أثناء حدوثه ليمهد لما سنفتح عليه الكادرات من واقع لم يسبق أن توقفت أنظارنا عنده . ولا يتأتى ذلك إلا بتحليل الحركة داخل الكادر بالتنقيط (وهنا مركب موضوع من تجارب الرسام بيسارو ومن نتائج مؤثرات الرسوم المتحركة معًا) ثم باستخدام منهج النقطة – ونقطة الضد ، أساس البناء الموسيقى ، فلو نظر إنسان ما داخل الكادر فالمشاهد يتخذ مكانه (وليس مكان المخرج أو المصور) أنه يريد أن يعرف ما الذى استرعى انتباهه، وعندئذ ننتقل إلى المجال البصرى الذى تحتويه النظرة .

هنا يحل السرد باللمسة محل السرد الميكانيكى بالتوازى أو التوالى .

السرد المسترسل فى خط زمنى واحد نتاج منطق نجم عن رؤية للحياة تفسر بالسببية Causalite ، وهى ، فى التحليل الأخير ، تظهر لنا التاريخ كسلسلة من الأحداث وليس نتاج تفاعلات اجتماعية وصراعات مستمرة. أما السرد الديناميكى فهو تفتيح لعناصر الموقف الواحد كى نصل إلى إدراك بوضعنا فى قلبه .

مثال بسيط : فى مجتمع ما ، يستيقظ أفراده ليجدوا أسعار السلع الغذائية قد تضاعفت ، أو صدرت قوانين جديدة لايجار المساكن . هل هذه أحداث وقعت من تلقاء ذاتها (مثال آخر يستيقظ أفراد مجتمع آخر ، فيجدوا دولة يرأسها حاكم استعمارى ، تنهش كيانه ، النزعات التوسعية كما حدث عام ١٩٣٩ ، عندما أعلن هتلر الحرب على جيرانه ، هل هذا حدث عابر ؟ .

أذكر عبارة شهيرة لرائد المسرح السياسى الألمانى أرفين بيسكاتور:

"لكى يحصل الحمال على قوت يومه ، عليه أن يدرس الديالكتيك التاريخى " .

وهذا صحيح .

وإلى هذه الرؤية الشاملة لأى موقف نعيش فيه بدأ يتجه عدد من مفكرى السينما.

فمع نهاية الحرب العالمية الثانية ، تكون لدى المثقفين والفنانين وعى جديد : كيف تتجنب الإنسانية الحرب ؟ من يصنع الحرب ؟ من المسئول عن ضرب هيروشيما بالقنابل الذرية ؟ ثم : أهذه حضارة ؟ ثم : كيف لم تتبلور الأفكار والمذاهب التى صاحبت الثورة الصناعية الكبرى ، وهى التى وصفها المؤرخون بمنهج التصميم تحت بطاقة تصنيف : "الحداثة" ؟

انفجارات فكرية وفنية متوالية . مجموعة سارتر الوجودية فى فرنسا ، ومجموعة الجيل المضروب **Beat generation** فى الولايات المتحدة بعدها ، وتحول المسرح من مسرح العلبة القائم على تأمل السلوك الفردى إلى مسرح ملحمى ، كما صاغة برتولت بريشت ، وعودة إلى جذور الثقافة الشعبية لربطها بثقافة الصفوة ، وانصهار الاثنين ، كى نتخطى هذا التناقض ، كما فى الشعر الأمريكى الحديث وكما فى حركة المسرح الشعبى التى يتزعمها جون فيلار فى فرنسا وداريوفو فى إيطاليا .

بدون ربط السينما بهذه الانفجارات لن نصل أبداً إلى مفتاح اللغز : ديناميكية الحركة داخل الكادر .

والمدهش حقا أن نجد شابه أمريكية ، بدأت حياتها كباليرينا ، إلا أن الفن السابع استولى عليها ، نجدها تخطو الخطوة الأولى للخروج من ميكانيكية السرد السينمائى هى "مايا درين " ***Maya Deren*** .

بدأت مايا حياتها العملية سكرتيرة للباليرينا الشهيرة "كاثرين دانهام ، ولا ندرى لماذا اختارت هذا العمل ، أهو لإعداد نفسها للإبداع الكوريوغرافى ؟ لكن ما يهمنا هو أنها ، خلال عملها هذا كانت مولعة بأفلام "الكوميديا الموسيقى" (كالسباحات الفاتنات مثلا) ، وفى الوقت نفسه كانت تدرس مذهب الجشتالت ، وتتابع كتابات مارجريت ميد ، عالمة الأنثروبولوجيا الشهيرة ، وقادتها قراءة ميدا إلى إعادة النظر فى الأفلام القليلة النادرة التى تصور القبائل التى تنتمى إلى حضارات قديمة والمجتمعات التقليدية ، وبالطبع كانت أفلام فلاهيرتى فى أول القائمة .

وعنوان أول أفلامها : "شبكية العين بعد الظهر" هو بيان لبرنامجها . أخرجت مايا الفليم عام ١٩٤٣ فى الوقت الذى تصدت فيه التشينى تشيتا (مدينة السينما) التى شيدها موسيلينى لتنتج أفلامًا تجد الشمولية والأبطال كقوة مطلقة حاكمة ، وغيرهم خارج التعريف الإنسانى ، تمامًا كما كان الرومان يعتبرون من ليس رومانيا همجيا (Barbarus est) ولنضع خطا أحمر تحت هذه العبارة إلا أنها إلى يومنا هذا ، محتوى كل تيمة الشمولية وعصب التفرقة العنصرية والدينية والأهم من ذلك كله أنها "الموضوع" (يتما) المشترك بين أغلب الأفلام التسجيلية منذ نهاية الحرب العالمية الثانية .

تحطمت مدينة السينما الفاشية ، كما تحطمت استديوهات أوفا النازية ، لكن الفنان لم يتحطم . فى إيطاليا تخرج الكاميرا من الاستديو ، ويصور روسيللينى ودى سيكا وأنطونيونى وفيللينى فى مرحلتها الأولى ، يصورون الحياة اليومية لبسطاء الناس فكل منهم "حكاية" تروى ، ولم يساوم أى مخرج نجمة من نجوم هوليوود . أنا مانيانى كانت عاملة تشارك فى مظاهرات حركة التحرير السرية ، وإذا بها تثبت أن تجربة الحياة تفوق من تفصل لها بيوت الأزياء الكبرى ثيابها لتتألق تحت أضواء (كلها أمامية **frontal** عكس المنظور) .

إذن فى هذه المرحلة لا نستغرب أن تجد مخرجة أمريكية حلولاً مماثلة لمخرجين إيطاليين دون أن يكون بينهم أى اتصال ، لكنها الشبكة المعرفية التى تطرح الحلول التشكيلية والتقنية وفق ديالكتيك صراع الإنسان مع الآلة ، رغم أنه هو الذى اخترع الآلة لتكون امتدادا لحواسه .

لنعد إلى مايا درن ، في الفترة ما بين ١٩٤٣ و ١٩٤٦ أخرجت أربعة أفلام ، نستطيع أن نقول أنها كانت تجارب متوالية لاكتشاف أسلوبها ، فباستمرار يكون الموضوع هو : كيف تتناثر الحياة وسط طبيعة يجهد الإنسان في تطويعها . في أن تصبح على صورة أحلامه ؟ ثم كيف تضغط العوامل الاجتماعية في منظومه صارمة كي تسحق من يتمرد على "روتينية" النظام ، ومع ذلك فالمجتمعات مزودة ببرنامج موروث منذ عصور ما قبل التاريخ ، وراقد في الذاكرة الجماعية هو الطقوس ، الانتفاضة بالرقص ، الصراخ ، والبكاء في صوتيات منغمة ، هي الغناء ، والضحكات التي تفجر الشحنة المكبوتة .

لا ننسى أن مايا هي ابنة مدرسة الجشتالت ، وهي التي تميل إلى إعتبار أن الجزء هو خلية من خلايا "الكل" ، الكل هو المنظومة الكاملة. لا ننسى أيضا أنها تمرست على الرقص ، كما بحثت عن تطور وظيفة الرقص خلال أبحاث رواد الأنثروبولوجيا الأوائل : مارسيل موسى ومارجريت ريد (والأخيرة قد ساندت مايا في كل مراحل حياتها) : في فيلمها الأول ترينا كيف تتلون البيئة مع مراحل حركة ضوء الجو المحيط ، وكيف يؤثر ذلك على سيكولوجية الفرد . وفي فيلمها الثاني : "الأرض " **The Land** (١٩٤٤) تعاود المحاولة ، لكن مع ثراء أكثر في التفاصيل ، حتى إذا ما شرعت في إخراج فيلمها الثالث : دراسة للكوريجرافيا من خلال السينما " (١٩٤٥) .**(A chose graphy for Cinema)** تكتشف الحركة داخل الكادر : ايقاع الجسم البشرى الإيماءة ، التحرر من جاذبية الأرض ، الجموع ، الانطلاق ، كل هذه ليست مجرد حركات جسدية ، بل هي لغة : كل إيماءة تبحث عن رد في إيماءة إنسان آخر وهي نقاط الارتكاز في الكادر ، وبالتالي لكي نعبر عن هذه العلاقات ، لابد من حساب رياضي ، تماما كما في حساب المسافات في الهارموني : يد ترتفع ترد عليها يد تنخفض أو تقاطعها ؛ هذا مبرر انتقال عدسة الكاميرا من نقطة إلى أخرى ، وتكون النتيجة التحرر من الصورة الوصفية ونسيان وجود الشاشة والإحساس بأننا في الداخل ، نخطو نحو مرآة أليس لنرى العجائب – نحن " .

وإذا كان فيلم "دراسة الكوريجرافيا" محاولة للتجريب في وسط الصفوة أي الرقص النابع من مخطط فكرى والناتج عن ثقافات متعددة ، أعنى "الباليه" ، فالرقص

التلقائى أهم ، لأنه يرينا ضرورته فى أى مجتمع ، ويؤكد لنا وظيفته كنشاط اجتماعى بالدرجة الأولى ، ولهذا تتجه مايا درين إلى الجماعات المسماة بالبدائية (وعلميًا هى وريثة حضارات عريقة اندثرت تحت وطأة نزاعات الغرب الاستعمارية)، وهذا هو موضوع فيلمها الرابع : "طقس فى أطواره الزمنية " (١٩٤٦) وهى يصور طقسًا جماعيًا يتم أثناء ممارسة فعليه له ، بلا " بروفات" وبلا تحضير سابق للتصوير معناه أن الكاميرا متزامنة مع الحدث الفعلى ، وإن مع بداية التصوير ولا تعرف المخرجة ولا مصورها كيف سينتهى الحدث . هذا ما تسميه مايا درين [1] : "سينما ما سوف يحدث " وكانت قد أطلقت على نوعية فيلمها الثالث : "قصيدة سينمائية " ، أما الآن فهى – كما تقول الناقدة لوسى فوش فى كتابها عن مايا درين : "إنها تخرج إلى الخارج عالما داخليًا ، وتخلق قوانين المكان والزمان التى تنحرف عن قوانين الواقع الفيزيائى " ، وهذا ما أسميه دائمًا بقانون الطفرة : محرك الشبكة المعرفية .

وافتح قوسا ثم أعود إلى مايا درين ، ما أعنيه بقانون الطفرة هو حركة أى جماعة إنسانية فى حيز واقعها ، لنفترض أننا جماعة بدائية تعيش فى كهوف ، مثلا ، ثم اكتشف أحدنا امكانية قطع الأحجار فى الجبل المحيط بنا ، واستخدامها فى بناء منزل ، هنا نتجه نحو بناء قرية ، وما أن نتشبع بهذه الخبرات الجديدة ، نجد ها قد أصبحت شيئا عاديا ، ممارسة يومية آلية ، ثم فجأة يخترع أحدنا وسيلة انتقال آلية ، كالسفينة البخارية أو القطار ، عندئذ نخرج من دائرة القرية إلى مجتمع المدينة ، ثم من مجتمع المدينة إلى تبادل الخبرات والاستهلاك مع الآخر "مع مجتمعات مخالفة لنا، لم نكن نعرفها من قبل .

فى كل تحول فى بيئة المجتمع تتسع الشبكة المعرفية ، ولا حدود لاتساعها ، لأنها لو كانت محدودة لحكمنا على أنفسنا بالموت ، أو لا يصبح للوجود أى معنى، وقد سمى ألبير كامو فى كتابة : "الإنسان الثائر" (L'Homm Révolté) هذه النزعة

---

(١) مذكرات مايا درين – محفوظة بجامعة بوسطن ، وقد نشرتها دار مكتبة موجار Dearn's Notes : Mufar liberary, special collection .

(٢) Lucy Fuch : Maya Deren., NY. 1977

بالجموح "La Passion" وهى تسمية مجازية لكن التسمية العلمية هى "الطفرة" (L'élan)

وأعود إلى مايا درن ، وعلى ضوء ما أشرت إليه ، يمكننا أن ندرك الآن معنى عبارتها "سينما ما سوف يجيئ" (The Cinema of becoming) .

وفى مذكراتها تقول مايا أن عملية الخلق هى : "ما قبل ، وما بعد ، فى عملية تحول، فى عملية خلق ، فى تشيوء يضع العلاقات بين المتماثلات للواقع للآتى ، الآتى الذى ينتزع الحقيقى من جذوره ويخلق عدم تمييز بين الصادق والكاذب".

وهى ، مثل عدد كبير من منظرى ما بعد الحداثة لا تستخدم سوى المجاز ، فالحقيقة أن اللحظة التى تتحول فيها جزيئات تبدو لنا راكدة إلى تفاعل ديناميكى هى لحظة "طفرة" وهى التى يتولد عنها ما تسميه مايا بالآتى .

والآتى ، فى فيلم "الطقس" ، هو عليه انصهار "الذاتى" (الأفراد) فى الموضوعى (الطقس الجماعى) والموضوعى هو "الكل" والذاتى هى الأجزاء ، لكن الأجزاء هى التى تبنى بكلية البنية . مرة أخرى نستمع إلى مايا وهى تتحدث عن تجربتها :"نوات ، أجسام ، تترابط فى شبكة من العلاقات المتداخلة ، تتحرك ويتمايل كل جسم تجاه الآخر، رقص متموج فى عالم ديناميكى يحمل عناصر التغيير "، ثم "إن البؤرة مركزة على الجسم ، على الإيماءة ، الإيماء هى تطوير جمل هى أوضاع الجسم ، هى مسرحة الجسد " .

وفى عام ١٩٤٧ تخوض مايا تجربتها المتكاملة ، فعلى غرار روبرت فلاهيرتى ، تختار بيئة تعايشها بالكاميرا ، من يوم إلى يوم تسجل انطباعاتها ، ثم انطباعات من أمام الكاميرا ، بالكاميرا أولا ، هل سيتخنون بسمة معينة غير طبيعتهم ، يتأنقون مثلا، يمثلون فى النهاية ؟ .

كل هذا لابد أن يحدث لكن القصد الأساسى فى عملية الخلق هنا هو تحديد موضوع كل فرد ، كأنه نقطة فى منظور ، إيصال نقطة بأخرى يكون مستقيماً ، والنقطة فى التعبير الجسدى ، هى الإيماءة والنظرة والتراجع والتقدم والتقاطع ، وهذا كله وجدته فى نقطة ميناء الأمير أو بالفرنسية بور- أو - برانس " فى هاواى .

بدأت مـايا توطد صـداقـتـهـا براهب أو كـاهن ، يدعى إينسـار ، منه اسـتـمـدت معلومـاتـهـا الأولية ، ولما علم بحسن نواياها ، دعادها لمعايشـة عبـده اللوا (Lua) أى الأوراح المقدسة التى تستمد قوتها من القوة الإلهية . واستعدت مايا لتتابع بالكاميرا عيد المباركة " Bénéditfian . وحسب عقيدة إتباع اللوا لو لم تباركهم الأوراح المقدسة لن يحصلوا على زراعة مثمرة ولن تسقط الأمطار وسوف تجف المياه فى المستنقعات والأنهار. وكما يحدث فى بيئاتنا الشعبية ، يعتقد العامة من أهل هاواى أن المريضة المصابة بحالات عصبية ، والمريض الذى يعانى من مرض مستعصى ، قد تشفيه الأرواح المقدسة لو قدم لها الفدية (النذور عندنا) ، والمرض يزول مع إيقاع الطبول ، واندماج الراقصين فى حلبة الرقص ومقاطعة الصفارة للطبول ، والإيقاع يعلو ويعلو فى كريشندو يسلب الراقص وعيه حتى يقع على الأرض وقد غاب عن الوعى ، وعندئذ تكون الأرواح الشريرة الشيطانية قد تركت الجسد، يبدأ الشفاء .

طقوس نجدها عندنا ، فى "الزار" ونجـدها فى كل بلاد أفريقيا (التشانشار والمونتا .. إلخ) لكن مايا التى درست الجشتالت وميلانى كلاين ، تدرك أن ما يحدث هو فك الإحساس الدائم بأن الشخص قدمسه الجن أو الروح الشريرة "المسوس" لا يصبح ممسوسا بالإيحاء أنه قد يشفى بتحريك جزيئات من كيانه العضوى كانت عاطلة ، وهو علاج مماثل لما يحدث فى عيادات الطب النفسى – الجسمانى (pasycho somatique)

هذ المنهج تسميه الناقدة الإيطالية ومنظرة السينما التسجيلية فرانتشيسكا سامبريكتشى [1] فى دراستها عن درين : "إنها توليفة ناعمة هارمونية بين الواقع الحقيقى والواقع واللا واقعى .

واللا واقعى هو الطفرة الكامنة التى لم تدخل مجال الممارسة الحياتية بعد لكنها وهى تتجمع تظل عناصر لا تزال بعيده عن الواقع ، وتضيف فرانتشسكا سامبريكتش :

"إن ما يحدث ، أى الحدث نفسه ، عندما يهزنا من الخارج يقود كياننا ويغيره فـإذا به داخل الأسلوب ، شـريك فـيـه ، فـمن يكتب (أى بالكاميـرا) ومن يقـرأ (أى المشاهد) قد اندمجا ، أصبحنا شخصاً واحداً " .

---

(1) Francesca Sambzicci : In the Legend of Maya Deren, porr z (chaubes)

تصـوير الكادر هذا القـائم على الانتـقـال من نقـاط ارتكاز (إيماءات – ألوان – إكسسوار – أيقونات – ستائر .. إلخ) إلى نقاط ارتكاز أخرى يجعل المشاهد فى حالة تتبع مستمر . لكن المهم أن يتحدث من داخل الكادر عن نفسه ، ولا يترك نفسه لى أنا الذى أصوره كى أعبر عن رؤيتى له . وإلى حد ما تصل مايا ديرن إلى نقطة البداية فى السينما كسينما .

مرة أخرى استشهد بما استخلصته فرانتشسكا سامبريكتشى من منهج مايا ، فهى تلخصه فى هذه العبارة :

" ليس فنان الفيلم هو وحده الذى يناضل من أجل اكتشاف الأسس الجمالية لأول فن جديد فى قرننا هذا (تعنى القرن العشرين) بل الجمهور أيضا . فهو الذى يجب أن يطور من وضع المستقبل الموائم لتلقى الفيلم ، ويكون متحرراً من المعايير التى تطورت مع تطور أشكال الفنون السابقة على فن السينما " .

وفى رأيى أنها ليست مسألة بحث عن جماليات فحسب ، بل إدراك للفارق بين السرد السينمائى ، من خلال مادته الفيلمية ، وبين السرد الروائى . إن ٩٩٪ من أن الإنتاج الروائى فى السينما العالمية عبارة عن فصول من رواية ، كل فصل يحتوى على ديكور أو على مكان طبيعى . وداخل المكان تتحدث شخصيات وتتحدث ، تماماً كما يبدأ الروائى فى وصف المكان ثم يستخدم "يقول – يرد – قالت – أضافت . لم تبنس بكلمة .. إلخ " .

ومن الصعب تغيير هذا التقطيع الجريفثى ، وعندما حاول أيزنشتين أن يصوغ نظرية تقوم على ديالكتيكية عناصر الكادر ظل الكادر نافذة دافنشى ، لأن الكاميرا فى ذلك الوقت لم تكن بكراتها تتسع لعبوة تزيد عن ٣٠ مترا والحساب الزينى لهذه العبوة دقيقة واحدة خالصة بعد المونتاج لكى تعرض اللقطة. من هنا كانت اللقطة القريبة ترد على الأخرى ، أو نظرة شخص يرد عليها منظر عام هو مجال رؤيته ، أما اقتحام مكان مجهول ، فهو يتطلب طول شريط مساو لحركة شخص يدخل المكان لأول مرة ، ومعنى ذلك أن تزيد العبوة ، ثم لا تظل الكاميرا ثابتة على الحامل الثلاثى الأرجل، وإنما يجب أن تقتفى أثر الشخص أى توضع على عربة وتسير العربة على قضبان ، وتصل العبوة إلى ٣٠٠ متر على الأقل ، وهو أمر يتوقف على تطور تكنولوجيا الصورة .

لهذا السبب يجب أن ننظر إلى الأفلام التسجيلية الأولى نظرتنا إلى تاريخ قديم ، نمجد روادها ، نعم لكن لا نجعل مما انتجوه نموذجًا نقيس عليه أعمالنا الحالية أو ندرسه لطلبتنا فى الجامعات والمعاهد الفنية .

نحن الآن أمام تحولات جذرية فى بنية المجتمعات الإنسانية ، فعلى مستوى الفكر، لم تعد الأيديولوجيات الشمولية ، من شيوعية ورأسمالية احتكارية ورأسمالية دولة هى التى تحقق تفتح الحياة الإنسانية ، ومن هنا الانتفاضات المستمرة إلى وقتنا هذا فى كل مكان على الكرة الأرضية ، بحثاً عن "الهوية الثقافية" عصب الهوية القومية ، الكل يريد تحقيق ذاتى والتحرر من تبعية السوق الدولى والتهويش الإعلامى باسم العولمة الذى هو دعم للاحتكارية الشمولية .

والهوية الثقافية تعنى إعادة دورة المكتسبات المصرفية فى كل مجتمع بدءا من أساطيره ومعتقداته ، فهى برامج عمل لا شعورية نمارسها فى نفس الوقت الذى نمارس فيه ما نسميه بالتطبيق العلمى المادى ، ومن هنا ثنائية الفكر والسلوك معا . عندنا مثلا ، الأغانى التى هى أساسا أرقى أنواع الشعر ، تكتب بالعامية ، بينما الشعر يكتب لهواة الأدب ، للصفوة ، فأى إنشطار فى ثقافتنا يحدث على الدوام .

هذا الإنسان المنشطر هو الباحث حالياً عن هويته الثقافية ، وهو منذ الستينيات الموضوع الرئيسى للفيلم التسجيلى . ونحن نعرف أنه أثناء الحرب العالمية الثانية وعد الحلفاء مستعمراتهم بتحريرها إذا وقفوا إلى جانبهم فى حربهم ضد المحور النازى – الفاشستى. لكن منذ ١٩٤٥ إلى بداية الستينيات وحركات التحرر الوطنى تجتاح العالم .

ولنترك السياسة جانبا ، ونركز على موضوعنا. الدول التى يقوم نظامها على تحقيق الهوية القومية والاستقلال والتنمية الثقافية والصناعية ، هذه الدول هى وحدها التى بدأت تفطن إلى أهمية الفيلم التسجيلى فى إعادة صياغة الوجدان الإنسانى لابناء شعوبها .

ولدينا عدة تجارب ، منها إنشاء "المكتب الوطنى للفيلم **Office National du Film** **(ONF)** فى كيبيك ، (كندا الفرنسية) والمركز القومى للسينما فى مصر، والمركز القومى للسينما باستراليا ، وراء هذه المؤسسات ثورات ، منها ثورة يوليو عندنا ، وهى التى

أنشأت مؤسسة الدولة للسينما ، ثم قطاع السينما بالتليفزيون ، ومنها الثورة الهادئة La Révolution Tranquil بكندا الفرنسية ، ومنها برنامج "الأمة الخلاقة" Creative Na- tion في إستراليا .

كل هذا أدى إلى بناء البيئة السفلى للفيلم التسجيلي. يضاف إلى ذلك عامل هام هو دخول التليفزيون ميدان الإنتاج السينمائي . ففي بداية نشأة التليفزيون لم تكن هناك كاميرات فيديو تحمل خارج الاستديو ، وكان التليفزيون في شتى أنحاء العالم يعتمد على السينما ، وبالطبع تحتوى برامجه على جوانب تسجيلية ذات ساحات يومية، فمن يغطيها سوى الفيلم التسجيلي ؟

لقد أدى ذلك إلى طفرة جديدة ، فالتليفزيون ليس في حاجة إلى أفلام ٣٥ ملليمتر كتلك التي تنتجها الاستديوهات لدور العرض. ولهذا أمكن للكاميرا الخفيفة ١ ملليمتر أن تحل محل الكاميرا الثقيلة كاميرا الاستديو ، وإنتاجيا ، يؤدى ذلك إلى خفض فريق العمل ، بحيث يكفي أن يصاحب المخرج كاميراتان مسجل صوت ومساعد واحد .

على هذا النحو ظهر في كندا فكر سينمائي جديد ، عرفناه في البداية باسم العين الساذجة " Candide Eye ثم بعد ذلك أصبح تيار السينما المباشرة Le Cinema Direcr وردت عليه فرنسا باتجاه سينما الحقيقة Le Cinéma- Verité ، التيار الذي أحدثه جون روش Jean Rouch

ولأول مرة تسقط قدسية السيناريو المحكم ، فلا شيء يعد قبل التصوير ، وإنما توضع استراتيجية لانتقال الكاميرا من نقطة إلى نقطة ضد ، ويتحقق ذلك في أول أعمال رائد السينما المباشرة في كندا ، بيرو pierre perrult. ففي فيلمه "من أجل بقية العالم " صيادو أيل "كودر "هم الذين يحدثون النقلة من كادر إلى آخر. ولا يقتصر الفيلم على تسجيل إيقاع الحياة اليومية فحسب ، وإنما ينفذ إلى "ثنائية" الفكر: إلى رواسب الأساطير في ممارسات هذه الجماعات ، عبادة القمر ودوره في الإخصاب ، الكرنفال ، حراسه أرواح الموتى الطيبة ، أرواح الأسلاف ، لسلالتهم.

مجرد مثال ، لكنه يفتح الطريق إلى إنسان اليوم ، الإنسان الذي قال رائد آخر من رواد الفيلم التسجيلي ، يوريس إيفانز إنه ركيزة الفيلم التسجيلي .

الفهرس

الصفحة

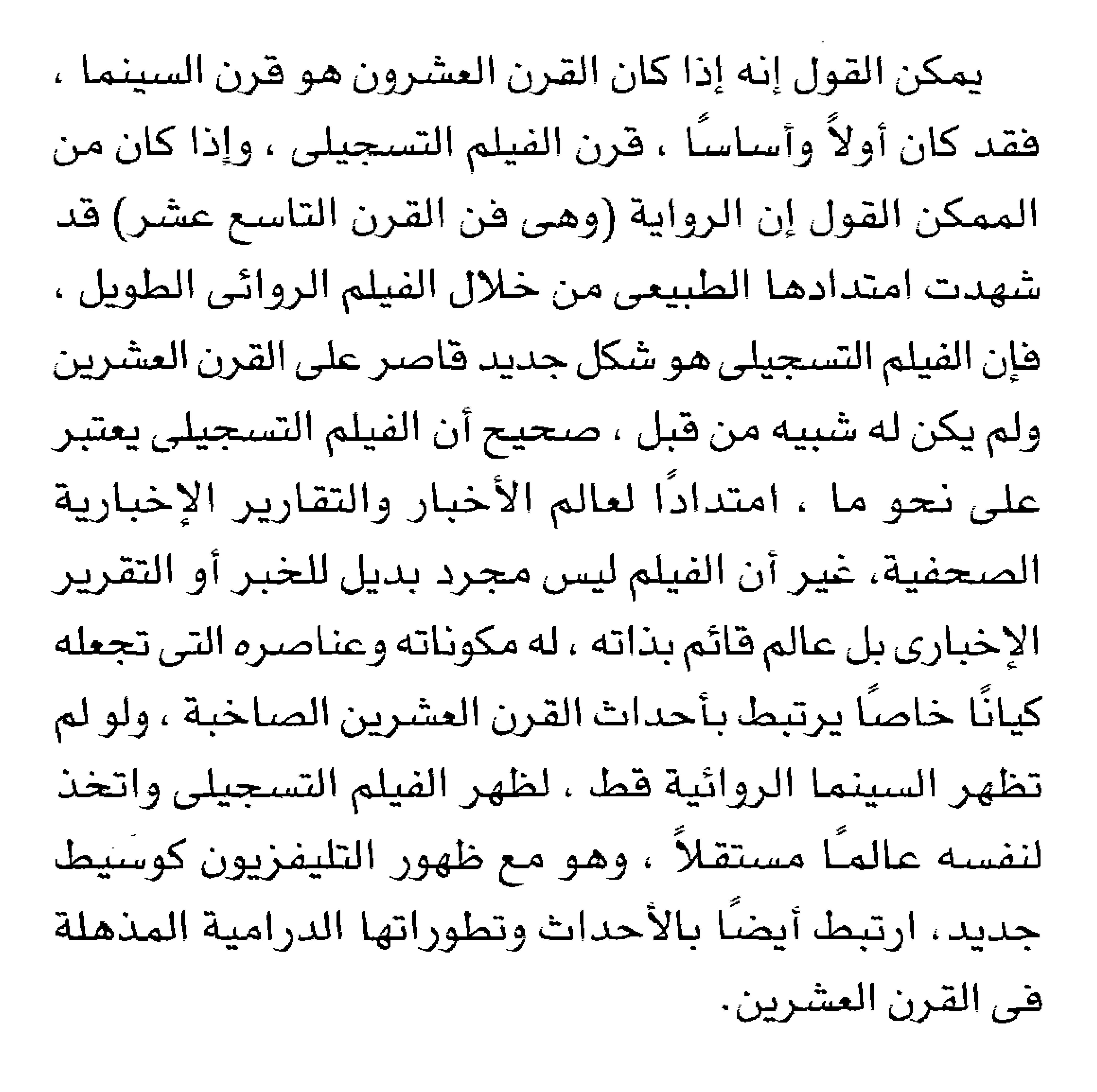
الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

٢٠٠٢ / ٩٠٤٨









يمكن القول إنه إذا كان القرن العشرون هو قرن السينما ، فقد كان أولاً وأساسًا ، قرن الفيلم التسجيلى ، وإذا كان من الممكن القول إن الرواية (وهى فن القرن التاسع عشر) قد شهدت امتدادها الطبيعى من خلال الفيلم الروائى الطويل ، فإن الفيلم التسجيلى هو شكل جديد قاصر على القرن العشرين ولم يكن له شبيه من قبل ، صحيح أن الفيلم التسجيلى يعتبر على نحو ما ، امتدادًا لعالم الأخبار والتقارير الإخبارية الصحفية، غير أن الفيلم ليس مجرد بديل للخبر أو التقرير الإخبارى بل عالم قائم بذاته ، له مكوناته وعناصره التى تجعله كيانًا خاصًا يرتبط بأحداث القرن العشرين الصاخبة ، ولو لم تظهر السينما الروائية قط ، لظهر الفيلم التسجيلى واتخذ لنفسه عالمًا مستقلاً ، وهو مع ظهور التليفزيون كوسيط جديد، ارتبط أيضًا بالأحداث وتطوراتها الدرامية المذهلة فى القرن العشرين.



